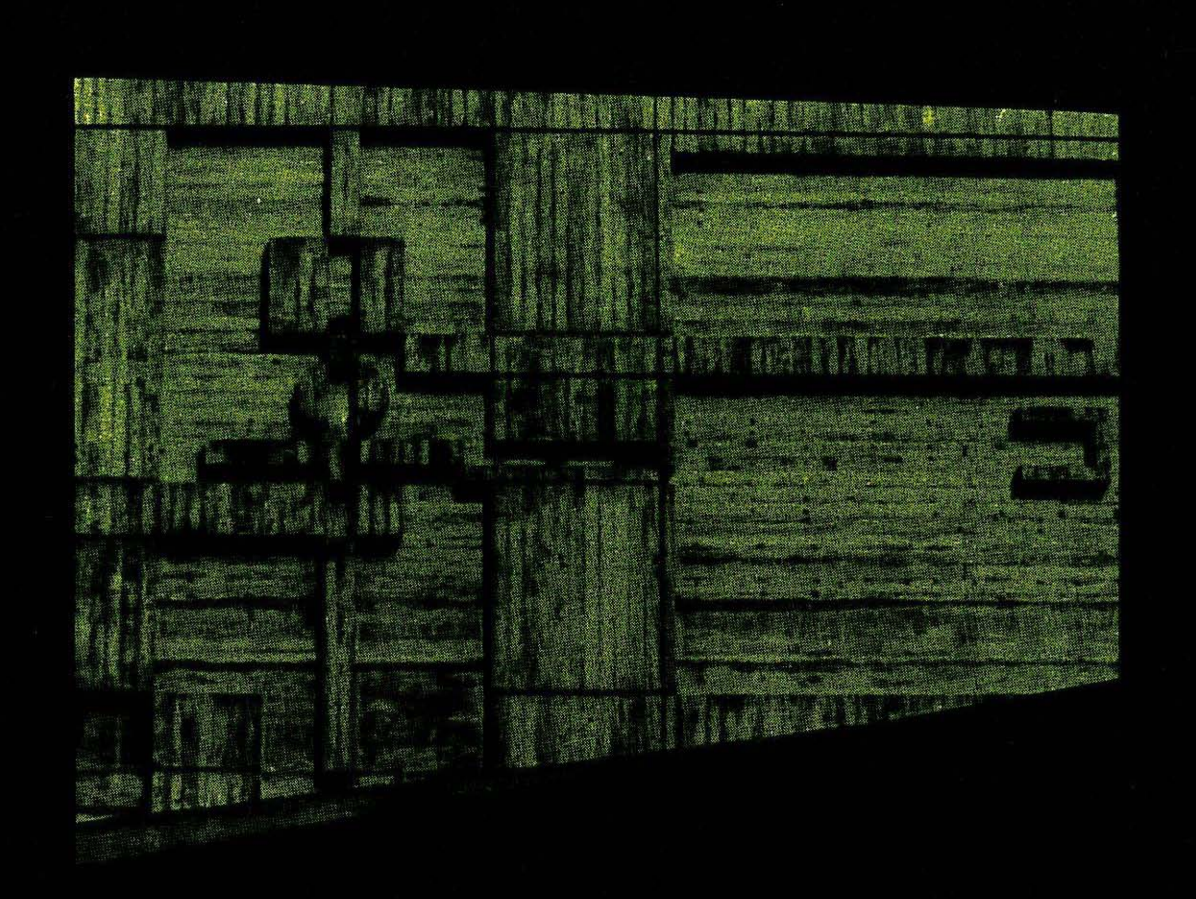
5 montevideo
Y LA ARQUITECTURA MODERNA
leopoldo c. artucio



montevideo
Y LA ARQUITECTURA MODERNA

leopoldo c. artucio

LA INFANCIA DE UN SIGLO ACELERADO 1900 - 1918

Leer sobre el proceso arquitectónico es un ejercicio fecundo y complejo.

Fecundo, porque los edificios son sistemas de espacios al servicio del hombre, con coordenadas de fecha y lugar, y constituyen una valiosa forma de comunicación sobre su vida. Complejo, porque la información sobre la arquitectura debe enriquecerse con datos coetáneos de otra especie y de notorio relieve, para alcanzar un grado aceptable de plenitud conceptual.

Son peligrosamente parciales las "historias" del arte, de la economía o de la técnica. Culturalmente lo más incitante es "la historia", en que los acontecimientos de diversa índole se traban en un intrincado sistema de relaciones no siempre evidentes. **Desentrañarlo queda a cargo del lector en este trabajo, cuya intención es informar para promover la labor de enlace que complete un cuadro vital.** La arquitectura es expresión y mensaje de una zona de tiempo dado. Por su mera existencia revierte sobre la cultura, contribuyendo a conformarla. Esta afirmación adquiere valor decisivo en nuestro tiempo.

El propósito artístico es inherente a la arquitectura. No le es en cambio exclusivo, porque la voluntad artística, exitosa o fracasada, se introduce, aunque no se la requiera, en todo acto creador de objetos.

El conocimiento cabal de un edificio exige "vivirlo", experiencia generalmente impracticable. Sólo es posible recabar los significantes de la época y tratar de los aspectos externos e internos de la obra. El supuesto básico reside en que el "funcionamiento" puede deducirse, sin errores invalidantes, de su conformación y de la finalidad que le dio origen.

•

Hacia 1900 el ambiente arquitectónico europeo comenzó a remozar y puntualizar, con un sentido nuevo, algunos conceptos sobre funcionalidad, racionalidad y sobriedad. En uno u otro lado aparecieron ciertos edificios que más a menos se atenían a las nuevas ideas en curso, con indecisiones de cosa que nace.

En todos sus aspectos, la vida se iba haciendo día a día diferente, al ritmo acelerado de cambios en las costumbres, nuevas situaciones económicas, modificaciones en los status sociales y renovaciones de fondo en la ciencia, el pensamiento filosófico y la técnica. Las artes, naturalmente, comenzaban a dar mensajes nuevos. En medio de esa situación, la arquitectura tenía que tomar impulso para seguir el cada vez más complejo sistema de actividades.

La arquitectura es un arte que tiene que acompañar a la vida, porque es parte de ella; porque la contiene parcialmente; porque su "ser" fundamental consiste en hacerse permanentemente.

La expresión "eclecticismo historicista" que se usa para calificar la arquitectura que prevaleció en Occidente durante varias décadas, antes y después de 1900, no es fácil de explicar. Para allanar el camino hacia un primer acercamiento al concepto, puede decirse que consiste en la reunión, a veces feliz y otras no, en un mismo edificio de elementos con esencia estilística, data y producción dispares, o de edificios reunidos, con similar diversidad.

Ni el eclecticismo ni el historicismo están indisolublemente ligados. Uno y otro pueden vivir independientemente; pero uno y otro aparecieron entrañablemente reunidos hacia fines del siglo XIX. Las calles y avenidas de todas las ciudades de alguna entidad en Occidente y de Montevideo entre ellas, estaban marginadas con la suntuo-

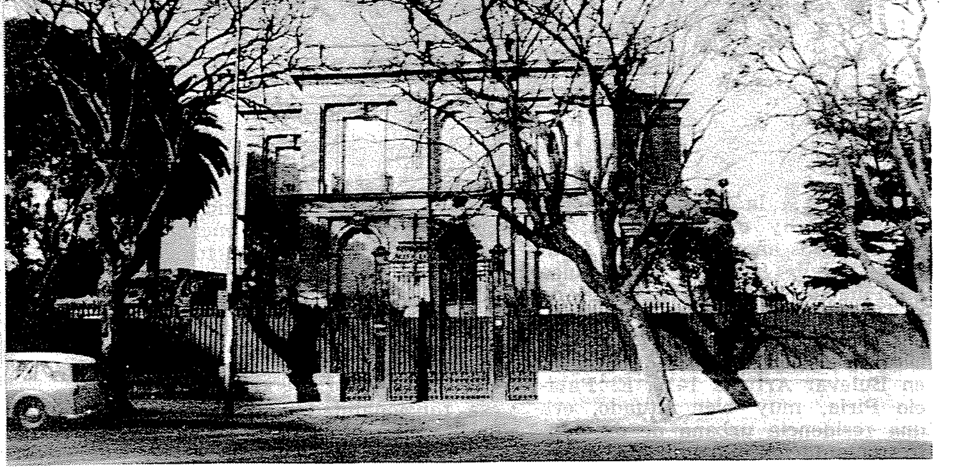
sidad de un decorativismo no menos superficial aunque fuera de alto costo. Edificios hechos en estilos del pasado, yuxtapuestos o cercanos, o que en su propia estructura visual incluían partes informadas por distintos espíritus de composición, o que correspondían a condiciones económicas y sociales diversas, creaban una "belleza" singular, "ecléctica e histórica" que sin embargo satisfacía los gustos nada refinados de la burguesía fin de siglo y de sus buenos servidores, los arquitectos. Las hermosas avenidas de París, Londres o Nueva York y las modestas calles montevideanas no se diferenciaban mayormente en cuanto al gusto dominante. El "eclecticismo historicista" no era un "estilo", en rigor, sino "un padrón" de amplia variedad.

Contra esa renuncia tácita a crear; contra ese método de hacer arquitectura sumando formas del pasado se produjo, al iniciarse nuestro siglo, una rebelión, al principio muy raleada pero fuerte en el concepto sustentante, que se transformó después de la Primera Guerra Mundial en movimiento llamado "arquitectura moderna", o "renovadora". Bien cierto es que antes de 1914 ya se habían hecho ensayos y hasta existían algunos ilustres ejemplos de la novedosa arquitectura. Durante la guerra se hizo poca obra, pero se abandonaron los puntos de vista, hasta en las trincheras, como ocurrió con el alemán Gropius, por ejemplo, creador en 1919 de la Bauhaus, cuya exposición de métodos y productos causó tanta sensación en Buenos Aires recientemente.

Ajustado a la norma dominante en su país y en el nuestro; en los primeros años del 1900 el francés Gardelle hizo en Montevideo el Palacio Piria (hoy sede de la Suprema Corte de Justicia), en Ibicuy 1310, y el Palacio Pietracaprina (hoy Embajada de Brasil), en Bulevar Artigas 1410. El Palacio Piria, muy bien situado, era una residencia urbana de excelente implantación. Su entrada es severa y tiene lujo por los materiales y las formas, pero no ampulosidad. En cuanto al Palacio Pietracaprina, la suntuosidad no es menor, pero aquí está confiada a la amplitud del edificio. Su eclecticismo está más organizado, moderado y es más sobrio que en el caso anterior. No hay abundancia de mármoles. Todas las fachadas son aceptablemente sencillas, con arcos y dinteles de suave relieve. Como en la residencia de Piria, lo decorativo consiste aquí en agregar pilastras y cornisas valiosas por su proporción y su colocación. Hay en todo un tono de gracia dieciochesca acentuada por el estrecho contacto de la arquitectura con la naturaleza que la rodea y le comunica vida exterior.

El Palacio Taranco, situado sobre la plaza Zabala, que es acaso la obra arquitectónica y la residencia más significativa de todo el período ecléctico historicista del siglo XX fue obra de los arquitectos Chifflet y Girault, contratados en Francia. Tenían verdadero talento. El edificio, que se construyó entre 1905 y 1910, es ligero de proporciones y esbelto de forma por la levedad de sus elementos componentes. La decoración responde a un neoclásico tratado con conocimiento, respeto, continencia y libertad. Hay gracia y encanto en el conjunto; es sobrio en todas sus fachadas, pero enriquecido en la que enfrenta a la plaza. De ese lado el edificio forma un entrante que hace que el verde del jardín se introduzca entre la masa construida. La planta es simple y tiene esa funcionalidad no muy estricta de la arquitectura de la época. Hay varias salas sobre 25 de Mayo y un gran salón abre al jardín, limitado por una austera columnata.

Los tres ejemplos citados dan cuenta de cómo residía la clase más alta de esta ciudad de 300.000 habitantes hacia 1910. Cierta prosperidad general permitió verdaderos lujos, como el llamado a concurso en 1917 para levantar el edificio del Banco de la República en una parte del terreno en que ahora está. Discusiones posteriores en el Directorio llevaron a ocupar toda la manzana. Mientras tanto, el concurso se había realizado y ganado por Veltroni; pero al quedar definitivamente resuelta la nueva extensión, hubo que rehacer todo el trabajo para lo cual se formó un equipo entre Veltroni y Lerena Acevedo, a quienes pertenece la obra. Entre expropiaciones, trámites y confección del proyecto definitivo pasaron varios años y hasta 1925-26 no se iniciaron las obras que quedaron terminadas en febrero de 1938. La masa total del Banco es firme, el tratamiento plástico de la fachada principal tiene el acierto de un extenso pórtico de entrada, de ordenación clásica. El contraste entre la severa suntuosidad de la fachada principal con las laterales, clarifica desde afuera la organización de los espa-



Gardelle. Residencia. Para el leve tono romántico que ostenta, se conjugan la naturaleza y la cadencia suave y lenta de sus formas refinadas.

cios internos. En cuanto a éstos, responden a una organización decidida: un gran hueco central y un sistema anular de dependencias, con muy buenas circulaciones. Lo peor es la vista desde atrás del Banco, porque ahí aparecen formas altas discutiblemente resueltas. Este edificio demuestra la persistencia de la arquitectura del 900 con sus mismas rutinas. El agregado de dos pisos, en 1953, afectó el conjunto.

CAMBIOS EN EL 900

Hacia el 900 el mundo occidental vivía en una ola de inquietud y cambio. Las conquistas técnicas eran constantes, la ciencia descubría nuevos postulados y la filosofía aspiraba a otras pautas para regir el pensamiento. Un liberalismo anti-clerical prevalecía entre nuestros intelectuales, con centro en el Ateneo, cuyo edificio se inauguró precisamente en 1900. Luego seguiría alrededor de las conferencias de Vaz Ferreira iniciadas en 1910. La historia occidental consolida sus nuevas rutas; la ciencia y la técnica se desarrollan impetuosamente, y se produce un estallido de invenciones fundamentales. Hay un física y una matemática nuevas con Einstein, Planck, Eddington y Poincaré. Se gesta otro concepto del universo, más dinámico e inquietante. Están planteados los problemas de la energía atómica. Las conquistas técnicas no se detienen. Taylor entre 1880 y 1915 aplicó la matemática al trabajo, para prescindir de la destreza, con lo cual resultó ser uno de los primeros que perfeccionaron científicamente el sistema del esfuerzo mecanizado. Naturalmente a Montevideo llegaban sólo ecos retardados. En estos años el cine se transformó de un mero ensayo curioso en una actividad que marchaba segura hacia fines más amplios y en 1916 se realizó "Intolerancia", de Griffith, uno de los filmes de más envergadura hasta hoy.

Mientras todo esto ocurre hay movimientos socialistas, miseria y desesperación. El marxismo se difunde. Es también la época de la agitación anarquista que tuvo efectos hasta en el Uruguay.

De toda la maraña de intereses internacionales el fenómeno económico-político resultante, y por cierto el más dramático, es el desarrollo asombroso del imperialismo, a la cabeza del cual se mantenía entonces Gran Bretaña.

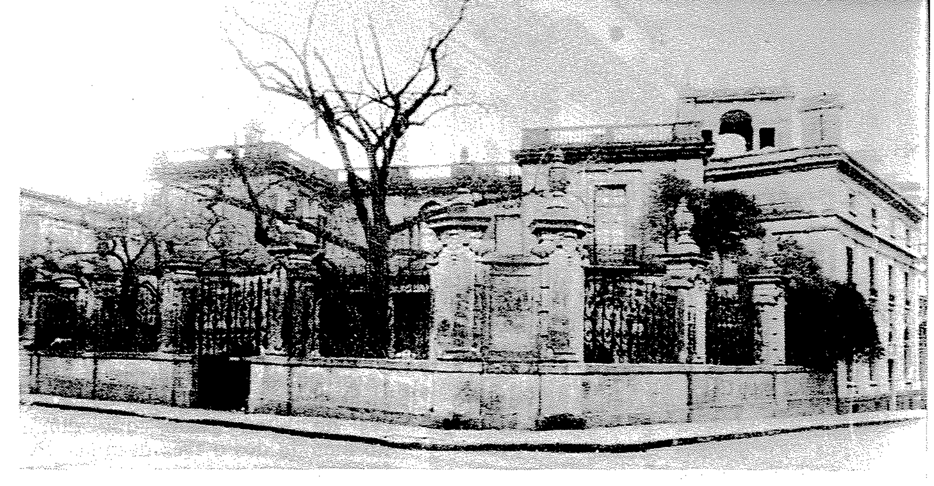
En Montevideo no se inventa nada nuevo en materia técnica porque las circunstancias no eran propicias; pero el comercio y nuestra capacidad de compra nos proveyó de automóviles desde 1904 y de teléfonos, fonógrafos, maquinaria para cine, etc. Las huelgas ya constituían cosa frecuente y la reivindicación de las ocho horas llegaría pronto a ser un factor de empecinado activismo obrero.

En Europa el impulso hacia la nueva vida fue por esos tiempos tan impetuoso en el pensamiento como en la arquitectura, las artes y las costumbres. El deporte se había reactivado desde bastante antes del 900 y en la pintura impresionista han quedado muchas escenas de remeros junto al Sena. En 1896 se reiniciaron las Olimpíadas y en 1907 el deporte automovilístico realizó la hazaña de una carrera audaz entre París y Pekín.

El pensamiento europeo de 1900 vivió un clima de encrucijada. Durante el siglo XIX la Razón conducía la vida intelectual; pero hacia el fin del siglo ya había filósofos que dudaban de la legitimidad de esa soberanía de lo racional y de lo intelectual. Entre otros Bergson, que postuló en sus cursos de la

Sorbona, con su hermosa oratoria, el mundo de una nueva filosofía. Por otra parte, James o Chesterton o Unamuno fueron infiltrando en el clima filosófico de esos tiempos un tinte de irracionalismo que se hizo en algunos casos violento e incisivo. Se quejaba Bergson de que "la inteligencia rechaza todo lo que fluye, y solidifica todo lo que toca". Esto era tan grave, casi, como que Einstein afirmara "que la materia es una forma de la energía".

Muy pocos habrán podido entonces imaginar que a partir de esas fuerzas el pensamiento llegaría por un lado a la bomba atómica y por el otro a la irracionalidad que prevalece hoy en las artes, en mucha arquitectura, en la ciencia y en la vida cotidiana.



Chifflet y Girault. Residencia. La más alta burguesía comerciante de Montevideo ya había alcanzado verdadero señorío residencial. Con algún exceso, prevalece una digna severidad arquitectónica.

LA "BELLE EPOQUE" Y EL "ART NOUVEAU"

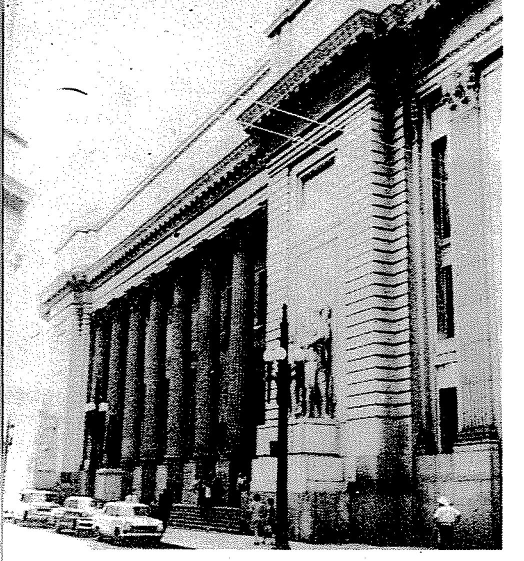
La época que se inicia con el siglo y termina hacia 1910, por lo menos en París, es conocida con el nombre de "Belle-Époque". El nombre es sugestivo y además no admite generalizaciones, porque esa hermosa época sólo la vivieron los niveles sociales más altos. A París llegó temprano el dandysmo inglés de Oscar Wilde, que irradiaba elegancia y una ironía frecuentemente superficial. Por eso, por ciertos cambios en las artes y sobre todo por cierta liberación del pensamiento, se inició y desarrolló este período de vida de "gran mundo", de salones, de distinción en los modales y de cuidado en el vestir, de gracia y refinamiento.

En toda la bella época las clases altas dispusieron en las grandes ciudades, de preferencia las de cultura francesa, de los elementos necesarios para conformar un tipo de vida gentil: fiestas, criados y reuniones numerosas o íntimas, en las que se comunicaban al oído cosas importantes. La vida social en los salones y en los "foyers" o los ante-palcos de los teatros, constituía entonces parte importante de la mundanalidad. En las reuniones se trataban todos los temas: desde una encíclica contra el modernismo hasta la muerte de León XIII y se oía con fruición el pequeño concierto o la crítica social que invitaba a la confidencia imprudente. Por supuesto, todo este aparato obligaba a mantener un tipo de palacio que venía de la antigua nobleza del siglo XVIII.

Pero no todo era goce de vivir, para todos. Al margen de la vida bella estaban los trabajadores, los comerciantes pequeños, los funcionarios y, en fin, los pobres o desocupados que integraban todo ese mundo bajo, precisamente al servicio del gran mundo.

Montevideo tenía entonces, como ya se vio, algunas residencias capaces de albergar una vida de este tipo, pero según los cronistas un tono recatado y pueblerino daba a nuestras noches de sociabilidad un clima más modesto y seguramente más decente. El Palacio Taranco, la villa Pietracaprina, la casa Buxareo (hoy Embajada de Francia), la casa quinta de Aurelio Berro (hoy Embajada Argentina) y la casa de Francisco Gómez (hoy Junta Departamental) son ejemplos que han quedado; testimonios de la vida social de entonces. Había en nuestra ciudad dos grandes teatros: el Solís (1856) y el Urquiza (1905). Ambos eran frecuentados por importantes compañías extranjeras y en ellos cantaron los más prestigiosos conjuntos de ópera.

La bella época es un hermoso recuerdo para los que pudieron vivirla aun en Montevideo; para



Veltroni y Lerena Acevedo. Banco. La decoración desmenuzada reduce la serena secuencia del pórtico, sin posibilidades de visión frontal.

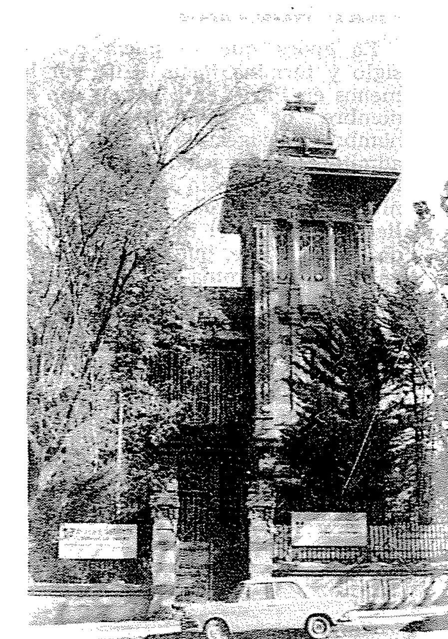
los artistas de familias importantes como Herrera y Reissig, Figari o Minelli; para los socios del Jockey Club y del Club Uruguay. En París, los que eran jóvenes vivieron felices, porque no sabían que diez años después estarían en las trincheras.

En Bélgica nació el Art Nouveau, en la última década del siglo XIX, y enseguida se extendió por el mundo ese extraño y nuevo modo de hacer arte, objetos y arquitectura. No tiene relación formal alguna con lo que serán la arquitectura y el arte modernos, en general; pero al romper violentamente con el eclecticismo historicista dominante, aunque sin poder eludirlo del todo, el Art Nouveau contribuirá a saldar la deuda con el pasado e iniciar un arte nuevo. Es el arte que se corresponde con la bella época; un arte de gracia y elegancia floral. Tapices, sillones, cortinados, trajes, marquesinas y en fin, arquitectura, tuvieron un leve aire Art Nouveau en cierto momento, si se excluyen las solemnes construcciones neoclásicas o académicas generalmente oficiales. El Art Nouveau fue un chisporroteo genial y a veces de buen gusto, que dominó no más de dos o tres décadas. Pero lo importante es que entre el Art Nouveau, el Impresionismo y las maneras de la "Belle Époque" hay 50 años en que cierto nivel social europeo vive en un tono muy peculiar, en el que la solemnidad y la Academia son sustituidos por el refinamiento, la vibración y los matices que tienen los cuadros de Monet, los muebles Art Nouveau, las estaciones de Guimard del subterráneo de París, las obras de Horta, o el Sigfrido de Beardsley. Fue una forma del espiritualismo en pie de guerra contra el materialismo estático del siglo XIX.

En arquitectura, el Art Nouveau no dio nada grande ni definitivo; pero por lo menos usaba el hierro, lo incorporaba ostensiblemente en sus composiciones y contribuyó así a la batalla contra el historicismo, enemigo común de todo lo nuevo, al habituar a formas desusadas y ligeras.

Tuvo su repercusión en Montevideo y todavía se pueden ver algunos trozos de interés, aunque no respondan al modelo belga, que fue el más elegante y enriquecido. El ejemplo existente más completo es la villa Williman, realizada por Tosi en la Av. Brasil 2916. En la esquina de una antigua quinta, se instaló la residencia, que consta de una planta baja (1905) y una planta alta con una torre (1907). Las grandes ventanas sobre avenida Brasil son de hierro y vidrio, pero no tienen la gracia ondulante que se encuentra en las mejores formas del Art Nouveau. El edificio tiene levedad y una especie de superficialidad intencional que lo hace alegre, luminoso y fino. De las dos vidrieras centrales está más cerca del espíritu del Art Nouveau la de planta alta, porque insiste más en el uso de motivos curvos, y no hay por ningún lado esa pesadez maciza corriente en otros edificios contemporáneos. Decoraciones pequeñas y separadas

Tosi. Residencia. Ligera villa casi toda de hierros finos y vidrios, reitera el viejo mirador montevideano en una visión romántica.



de cerámica sobre Ellauri, ponen un acento de color alegre en lo alto. En la fachada lateral izquierda, un ligero balcón cerrado, de hierro y vidrio completa el cuadro.

EN COMPAÑIA DEL "ART NOUVEAU"

En Viena, Adolfo Loos, unos años antes de terminar el siglo XIX comenzó a realizar una arquitectura de volúmenes terriblemente austeros, pero sanos y contra todo eclecticismo o historicismo. También en Viena se integró en los últimos años del siglo pasado, un grupo de arquitectos que buscaban la necesaria renovación formal y que actuaban en torno al profesor Otto Wagner. Se llamó Secesión Vienesa y constituyó un buen foco renovador en el centro de Europa. Entre ellos hace carne una idea de Wagner que adquirió gran prestigio: la de que las consideraciones socio-económicas son fundamentales para apoyar una solución arquitectónica. Hubo también arquitectos e ingenieros que desde principios de siglo (1903) comenzaron a experimentar soluciones de arquitectura e ingeniería en hormigón armado.

El grupo más avanzado y fuerte de las nuevas doctrinas, fue el movimiento alemán del Werkbund, que se constituyó en Berlín (1907) y tomó el camino más directo. Berhens hizo algunos edificios industriales con notables formas nuevas, para A. E. G. (1910) y Gropius realizó los talleres Fagus (1911). Allí nació, sin propaganda ni escándalo, la primera versión, anterior a la guerra, de la pared de vidrio, que décadas después se usaría en todo el mundo con arbitrariedad y exceso.

Entre 1880-90 en Chicago, arquitectos e ingenieros se decidieron a enfrentar el problema de los edificios de gran altura. Con una estructura o armazón de hierro, que sirviera de apoyo a muros y techos, se levantaron los primeros rascacielos. Fueron en general edificios limpios y simples. Hubo poco historicismo y casi se podría decir que nació allí un estilo nuevo; pero el movimiento duró una década.

En medio de la Escuela de Chicago comenzó su carrera Frank Lloyd Wright, uno de los iniciadores de una arquitectura realizada sin historicismo y sin eclecticismo. Trabajó en el estudio de Sullivan e hizo su primer edificio en 1889. La expresividad de sus obras es profunda y atractiva; es singular y llena de una buscada y leve ambigüedad estética, que la carga de misterio y matices.

El catalán Gaudí fue un genio solitario de la arquitectura de antes y después del 900. Muy religioso y poderosamente inventivo, hizo obras de apostura original que a veces se orientan, como en la Iglesia de la Sagrada Familia, hacia un gótico propio que consideraba como "el último capítulo" del estilo medieval, todavía inédito. Otras veces hacía unas extrañas columnas como surgidas de un inconsciente surrealista. Siempre extravagante, usaba con decisión la curva en la línea y en el plano. El mundo actual, en pugna contra el racionalismo limitativo, ha reivindicado a Gaudí.



Gaudí. Iglesia. Barcelona. Dramática forma que culmina las torres. Señala direcciones con una indecisión de encrucijada.

Luego de las anotaciones precedentes cabe preguntarse dónde nació la arquitectura moderna del siglo XX. No hay lugar ni fecha que pueda indicarse. El origen es difuso y muchos contribuyeron a darle vida.

•

Hacia 1910 en Europa se veía ya con mucha nitidez el peligro de la guerra. También hacia esa fecha se fue marchitando el encanto de la época bella. Los uniformes

y las armas preocupaban en París. En 1914 el Archiduque austriaco fue asesinado en Sarajevo. Los hechos adquirieron entonces una velocidad desconcertante. Se inicia la guerra, que se estanca en largos períodos y en otros se hace bravía y sangrienta. Los resultados son variables y el esfuerzo gigantesco. En 1917 los Estados Unidos entran en el conflicto. El 11 de noviembre de 1918, con el armisticio firmado en Rethondes, en la comuna de Compiègne, termina la guerra. Todo lo que era técnico progresó durante el conflicto; pero también en el frente se gestaron rebeldías y el deseo para todos de una vida mejor.

LA VIDA ESPIRITUAL

En 1900 y en 1907 Rodó publica en Montevideo "Ariel" y "Motivos de Proteo". Ensayista de estilo puntual, fue rector del pensamiento latinoamericano durante muchos años. Entusiasmó en su tiempo. Tanto los temas actuales a que se refería, cuanto la prosa que usaba, pulida, decorada y trabajosa, sostenían su prestigio.

La cultura filosófica montevideana está representada por Vaz Ferreira, que en este período escribió siete libros, entre los cuales dos que Zum Felde considera más significativos. Fue una época de fecunda producción. Su obra tiene una destacada originalidad en la cultura nacional temprana y el hecho de combatir bravamente contra todo sistema aportó un vigoroso impulso hacia ideas de renovación. El clima que crearon sus clases y conferencias dictadas en el Salón de Actos de la Universidad, a partir de la inauguración de su edificio, en 1911, hizo bien y si no podemos establecer ninguna conexión directa con la arquitectura, la verdad es que al inducir a pensar libremente, abrió en el espíritu caminos de acceso para todas las formas nuevas de creación. Arquitectos como Cravotto y Sierra, fueron sus asiduos oyentes. Con prosa sin adornos y a veces deslucida, Vaz Ferreira planteaba temas de la vida cotidiana, y su austeridad formal disonaba con la brillantez de Rodó y su falta de anclaje sólido en la realidad. Es sugestivo que la desnudez de su palabra coincidiera con los años en que se gestaba en Europa el movimiento artístico moderno, uno de cuyos caracteres era la sobriedad de la forma comunicante, particularmente en la arquitectura.

Herrera y Reissig es el personaje más singular de este período. En su Torre de los Panoramas, modesto mirador aún existente en Ituzaingó y Reconquista, sobre la casa de sus padres, funcionó de 1900 a 1907 un cenáculo de exquisitos que necesitaban huir de la vulgaridad de las aceras: Miranda, de las Carreras y Minelli, que se hacía llamar Paul en una ingenua fuga irreal hacia París. Seguramente se sentirían a gusto entre la arquitectura afrancesada de algunas grandes residencias montevideanas que se seguían levantando, sobre todo a lo largo de las nuevas avenidas.

En los primeros años se plantearon en Europa casi todos los problemas artísticos que irá trayendo el siglo. Algunos artistas actuaron solos y otros en grupos. El Fauvismo conducido por Matisse, con la gracia de sus figuras simples y sus colores claros y vibrantes; el Cubismo, integrado en 1907 por Picasso, Braque y Gris, que practicaba una especie de disección artística para descomponer los objetos y recomponerlos de otro modo; el Futurismo que predicaba una Italia violenta y estrepitosa; el Expresionismo que venía del Norte y vinculaba a Munch y a Ensor con Van Gogh y el Arte Abstracto, consecuencia natural de tanta libertad, que quiso llegar hasta el máximo con Kandinsky, Mondrian y Kupka, sus principales representantes.

Pero fue el Cubismo, sobre todo, el que incidió verdaderamente por esos años sobre la arquitectura occidental, al introducir en sus obras el juego de los planos, las transparencias y la realidad o virtualidad del tiempo que permitía captar en las obras pictóricas diferentes aspectos del objeto en un mismo momento, por el abandono de la perspectiva tradicional. El arte arquitectónico se prestaba admirablemente para la introducción real de los valores especiales por sí mismos, las transparencias y los planos, reunidos como margen visual, cercano o alejado del camino que el propio arquitecto cree para el espectador móvil, en el interior o en el exterior. El limpio plano arquitectónico-cubista quedó hasta hoy, como un significativo elemento en la arquitectura. Se hace de cristal a partir del racionalismo moderno, en el período entre las guerras y llega hasta ahora, menguado por la retoma del viejo plano opaco y fuerte de la arquitectura, que en los últimos años se viene imponiendo.

En cuanto al Expresionismo, llegará a la arquitectura recién cuando la guerra generalice el dolor y la sensación cruda de lo dramático y el Arte Abstracto está vinculado con lo arquitectónico por la propia esencia de ambos, de "ser" en sí mismos.

Freud alcanzó inmensa popularidad y la índole de sus descubrimientos afecta la sicología, la medicina, la sociología y las artes. Al remover el inconsciente y mostrar su importancia, el sabio austríaco contribuyó en los ataques contra el primado de la Razón sistemática y creó enormes posibilidades para la liberación de lo más recóndito, que puede transformarse en una misteriosa y profunda comunicación artística.

Proust comienza a partir de 1914 el ciclo narrativo titulado "En busca del tiempo perdido". Tenía una sensibilidad estética refinada y una minuciosidad para describir que ayuda a comprender la vida y la arquitectura de su tiempo. Considera el objeto de la novela volver a encontrar, superando el transcurso de la vida mundana, un universo considerado en su eternidad como obra de arte.

Debussy (1862-1918) y Ravel (1875-1937) producen en esta época varias obras en que se oponen la libertad formal, armónica y conceptual del primero y el clasicismo racional y francés del segundo; la misma lucha de la tradición frente a lo nuevo, que se da en la vida y en el arte. El austríaco Schömberg (1874-1951) fue más lejos: era un revolucionario que se situó sólidamente en su época de cambios y se lanzó a transformar la música. Se le integra en los grupos expresionistas, que en Alemania y en el Norte constituían la forma más temprana de las grandes renovaciones.

•

Hay dos hechos importantes que atañen a la creación plástica local: la fundación del Círculo Fomento de Bellas Artes (1905), que Herrera dirigió, y la llegada de José Carré como maestro de arquitectura, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París, que enseñó e hizo obras y suscitó entre sus alumnos el deseo de viajar a Francia. Todo ello afrancesó más aun nuestra arquitectura por muchos años, hasta que otras corrientes nuevas se fueron imponiendo. Pintura y escultura en cambio tuvieron sus primeros años más italianizantes porque el viaje a Italia era entonces una necesidad artística. Más tarde interesó más el viaje a París.

Con Cúneo, en su tercer viaje de 1917 al París en guerra llega aquí un entusiasta influjo de la renovación pictórica europea. Entre otras cosas Cúneo había recibido el impacto de Gauguin. Ese interés por el artista de Tahití lo llevó a la pintura simplificada en planos, los mismos que aparecerían en la arquitectura. La era del gran plano entero y expresivo por su simplicidad, estaba naciendo. Más tarde Cúneo, con Figari, constituirán el dúo de los primeros pintores modernos que se arraigan en la contemplación muy personal de nuestro entorno. Figari era un hombre cultivado, político, abogado y tal vez el pintor más importante de los comienzos del siglo. En París sufrió la influencia de algunos amigos, pintores excelentes, aunque no fueran los de primera fila. Se entregó a la rememoración de una profunda y romántica realidad nacional y a ella aplicó una técnica francesa, pero personalizada. Pintó candombes, patios y ombúes. Cúneo y Figari son los dos grandes de la pintura en esas décadas. De edades muy diferentes, uno tiene el empuje de la juventud y el otro la calma serena de la madurez.

Barradas es un pintor y dibujante que vivió sólo 36 años, sobre todo en Europa. Se ausentó joven y no regresó hasta el fin de su vida, pero su obra está aquí, porque la trajo consigo. Fue dibujante y caricaturista de mano firme y trazo largo y generoso. Tiene algo de expresionista, aunque ese algo es demasiado sutil como para que se le pueda incluir en la escuela.

Una conclusión puede establecerse ahora y es que Montevideo vive durante la primera década del siglo XX bien atrasada en materia de artes plásticas con respecto a Europa. Sólo bastante después comienza una tímida puesta al día en la pintura. Para que la arquitectura inicie su proceso renovador hay que aguardar hasta fines de la tercera década.

No obstante el cuadro esbozado, no se puede dejar el tema sin mencionar al pintor Sáez, desaparecido al despuntar el siglo XX quien, como dice Argul, al enfocar "el instante como movimiento" hizo una pintura de lo fugitivo y por tanto empinada hacia el futuro en la senda inquieta que habían abierto el Impresionismo y el Art Nouveau. Luchar contra lo detenido era por entonces en materia artística una valiosa actitud vital.

LA NUEVA ARQUITECTURA SE INSTALA
1918 - 1933

En 1918 se firmó el armisticio de la Primera Guerra Mundial. Pudo pensarse entonces que una nueva historia comenzaba, diferente a toda la del pasado, por el rigor de la lección sufrida. El futuro se encargó de demostrar lo contrario. En Montevideo, la situación económica era buena y el horizonte aparecía bastante despejado.

Un hecho amenazador y para muchos europeos verdadera fuente de angustia, fue la toma del poder en Rusia por Lenin y una reducida cantidad de comunistas (1917). Como contrapartida, era auspicioso que en Weimar se adoptara un texto constitucional para una República Social Demócrata Alemana, que auguraba cierta seguridad de paz. Pero 55 días después del armisticio ya se había formado el grupo del Nacional Socialismo, que los espíritus perspicaces podían suponer fuente de riesgo.

Las cosas no andaban bien en la Alemania derrotada y exangüe. La crisis económica alemana crecía, y más aun con los disturbios y el miedo. La inflación que llevó al país a un verdadero estado de insolvencia parecía de recuperación imposible. Fue necesario anular el marco y adoptar una nueva moneda, el 15 de octubre de 1923.

La deuda pública contraída por Europa durante la guerra llegó a sumas insoportables para el poco vigor de una economía maltrecha. Si en 1914 Estados Unidos debía a Europa unos 3 millones de dólares, poco después de 1918, al contrario; Europa debía a los Estados Unidos unos 11 millones. Una consecuencia de estos graves hechos económicos, fue cuando el centro del mundo aceleró su desplazamiento hacia los Estados Unidos y naturalmente comenzó también a desarrollarse una cultura renovada, y con ella la arquitectura necesaria para ciudades más dinámicas.

En Uruguay la guerra había provocado ventas masivas al extranjero con sus consiguientes saldos favorables. En 1925-26 una caída del franco pareció contradecir la marcha general de la situación económica en Francia, con riesgos de extensión. No fue grave; pero afectó a la arquitectura francesa que venía elaborando sus nuevas formas y que iniciaba una etapa de recuperación. Para enfrentar algún aspecto de la crisis se dictó una ley de congelación de alquileres que duró muchos años. No se edificaba prácticamente nada.

El control militar de Alemania, muy incómodo para una nación que conservaba intacto su orgullo, cesó en 1927. Una esperanza más...

Trotski fue deportado a Siberia y ello significó la definitiva toma del poder público por su enemigo Stalin, y la elaboración inmediata del primer plan quinquenal, cuyo resultado fue un evidente progreso sobre todo en la industria pesada.

Después de una breve crisis soportable, entre 1921-22, el Uruguay restableció su situación económica y dilapidó mucho. Adquirió bienes superfluos; gastó en lo innecesario; derrochó en grande. La arquitectura nacional ganó, naturalmente. Comenzó a construirse para una abundante clase enriquecida.

Del cuadro que hemos descrito someramente puede deducirse que la situación mundial, salvada la crisis de 1921-22, era económicamente buena entre 1924 y 1929. Había progresos, altibajos económicos sin mayor entidad en todos lados y una relativa confianza en la paz.

LOS AÑOS FELICES

Suele llamarse a la "época de la prosperidad", que abarca casi toda la década del 20 en los Estados Unidos, donde la vida adquirió un ritmo nuevo, dinámico e intenso en sectores juveniles de las clases altas y medias. Algunos pensaban seguramente que la guerra había sido el doloroso portal de entrada

a una especie de paraiso en la tierra. Entonces comenzó el increíble cambio en las costumbres de la juventud, sobre todo femenina. Fue una rebelión contra las viejas normas de conducta. Fue el principio verdadero de la "revolución silenciosa" de las mujeres.

Algunos padres vieron con desconcierto y otros con horror, cómo se modificaban las relaciones entre los muchachos de cada sexo. Toda una ética de siglos comenzó a tambalearse. Las nuevas costumbres eran desenfadadas y excitantes. La provocación sustituyó a la discreción. La joven modocita e ingenua de antes, ahora fumaba, cenaba con los amigos en los restaurantes nocturnos de Nueva York y se cortaba la falda hasta unos 25 centímetros del suelo. ¡Todo un escándalo!

Ciertos hábitos, como el de que los jóvenes prefirieran para bailar a las niñas que no usaban corsé, tienen un significado muy sugestivo...

Hasta las más decorosas bailaban el dinámico "Fox-trot", enseguida del "Charleston", incorporando al ambiente caldeado de las costumbres los nuevos sonidos. Una discreta separación entre los bailarines, que era costumbre secular, desapareció. Todo lo que antes se llamaba decencia, con ciertos límites, fue visto entonces como pacatería.

En el Uruguay, la situación de los "años felices" tuvo caracteres menos relevantes y más adecuados a la pequeñez del medio, que imponía un tono moderado y distinguido de "familia bien".

El fenómeno social de la época feliz se contagió al compás de la prosperidad. La vida juvenil marchaba desenfadadamente; pero en 1929 se produjo la catástrofe económica más grande del siglo XX. Ante una situación insólita, el tono de la vida cambió. Se abatieron sobre la gente de negocios, la incertidumbre, la angustia y el fracaso. Un aire de perturbación síquica dominó, y se fue extendiendo a partir de Nueva York. La crisis se desarrolló más que ninguna. La ruina asaltó a los potentados.

La arquitectura siguió todavia con su conquista de la altura, y hacia 1932 se habilitó el Empire State, alto rascacielos, de alarde publicitario, con más de 100 pisos de altura y capacidad para 20.000 inquilinos.

Murió la década de "los veinte" sin estertores, simplemente como había venido. El cine recoge y expresa en "Bonnie and Clyde", de Penn, estrenada en Montevideo en 1968 y estructurada sobre un episodio real ocurrido en 1934, la ruptura de las costumbres, el auge de la violencia, el sexo contra el puritanismo. Independientemente de los crímenes de la anécdota, constituye un cuadro de época, lleno de entrañable simpatía.

En cuanto a la arquitectura doméstica, el mobiliario, el equipo y la casa, salieron ganando, en los "años felices". Las mujeres comenzaron a querer viviendas más chicas para alivio de sus tareas, en parte resueltas por el desarrollo de la industria de aparatos domésticos. De ahí que esos años tengan, sociológicamente, el significado de iniciar lo que después de la segunda guerra será la más honda transformación en la vida cotidiana.

RETORNO A LA VIDA DURA

El desastre se inició en la Bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929. La vertiginosa caída de valores resultó un derrumbe. Las economías personales más modestas y los grandes capitales sufrieron el impacto inesperado. Parece que una de las causas más agudas fue la super-producción norteamericana, pero de inmediato se extendió la crisis al crédito, a la Bolsa y a los bancos.

El súbito contraste en Nueva York corrió con diferente velocidad por todo el mundo capitalista, quebrantando planes de gobierno, deteniendo la actividad productora y afectando seriamente la construcción.

Acaso el resultado más importante a largo plazo de la crisis, fue la real agonía de aspectos aún vigentes del liberalismo del siglo XIX y el refuerzo del proteccionismo. También en Uruguay se consolidó una política proteccionista. La crisis robusteció el sistema de producción directa por el Estado que se transformaría en un copioso medio para fabricar electorados.

A Francia la mala situación le llegó hasta 1937-38. En Alemania el desastre fue muy grave y el nuevo marco de 1923 no pudo resistir el embate. La Unión Soviética fue apenas afectada, porque vivía al margen de la economía capitalista.

En América Latina el golpe de la crisis produjo además visibles resultados de índole política, con su obvia cimentación económica.

En Uruguay, el agravamiento de la situación y la parálisis del trabajo hacen que la entrada de inmigrantes se reduzca. En Montevideo

se llega a represiones anti-comunistas y anti-sindicales en 1932.

•

En 1933, Alemania disuelve el Reichtag y junto con Japón se retira de la Sociedad de Naciones. Las circunstancias van adquiriendo un cariz desagradable y general. Hitler es nombrado Canciller el 30 de enero de 1933 y en marzo se le conceden plenos poderes. Ya está el hombre en su puesto. Ahora hay que seguir sin vacilaciones, se dice el austríaco, de acuerdo con los postulados de "Mi lucha", que ha publicado en 1925. El incendio del Parlamento, en febrero, fue decisivo. Causó una sensación de angustia y de inminencia de sucesos graves. La burguesía reaccionó con inquietud. El filme de Visconti, "La caída de los dioses", exhibido en Montevideo en 1970, expresa una serena y fuerte versión del momento. Nadie sabía bien dónde estaba el camino en 1933, pero el terror de algunos se agudizó y el entusiasmo de otros también. De ahí en adelante se vivió una pesadilla diaria, una especie de "suspenso" bien urdido.

Roosevelt, también el 4 de marzo de 1933, asume el poder presidencial. Se enfrenta decididamente a los saldos de la crisis. Más del 30 % de los bancos había cerrado; menudeaban las quiebras; la situación parecía incontrolable.

Hitler y Roosevelt, dos de los conductores de la Segunda Guerra Mundial, asumieron el poder el mismo año y con igual decisión.

Los años alrededor del 33, decisivos en lo político y económico, fueron de gran actividad arquitectónica y de profunda meditación y estudio. El racionalismo llegó a su cenit, y a su alrededor otras corrientes se fueron desarrollando, para alcanzar altos niveles unos 10 ó 15 años luego de la segunda gran guerra.

En Uruguay, dentro del tono que había dominado el continente, Gabriel Terra, presidente de la República, el 31 de marzo de 1933 clausura el Consejo Nacional de Gobierno con el que compartía el Poder Ejecutivo, y disuelve las cámaras. Ya tenemos dictador en casa. Hay revueltas y represiones. El país acababa de perder la normalidad que venía disfrutando desde la revolución de 1904, a partir de la cual inició una política social sin proporción con sus posibilidades.

Más o menos en todo el continente, las cosas giraron en torno a los problemas políticos sin que presidentes o dictadores tuvieran conciencia de que lo que América exigía eran otras soluciones para enfrentar el futuro.

LA VIDA ESPIRITUAL

En los años inmediatos a la primera guerra, hubo una producción artística y filosófica de buen nivel, sobre todo en Europa. En 1921 Ortega y Gasset publica "El tema de nuestro tiempo" y afirma que éste consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico y supeditarla a lo espontáneo". Para lo que va a ocurrir en el futuro, Ortega expresa, con resonancias que evocan a Bergson, una actitud cada vez más compartida.

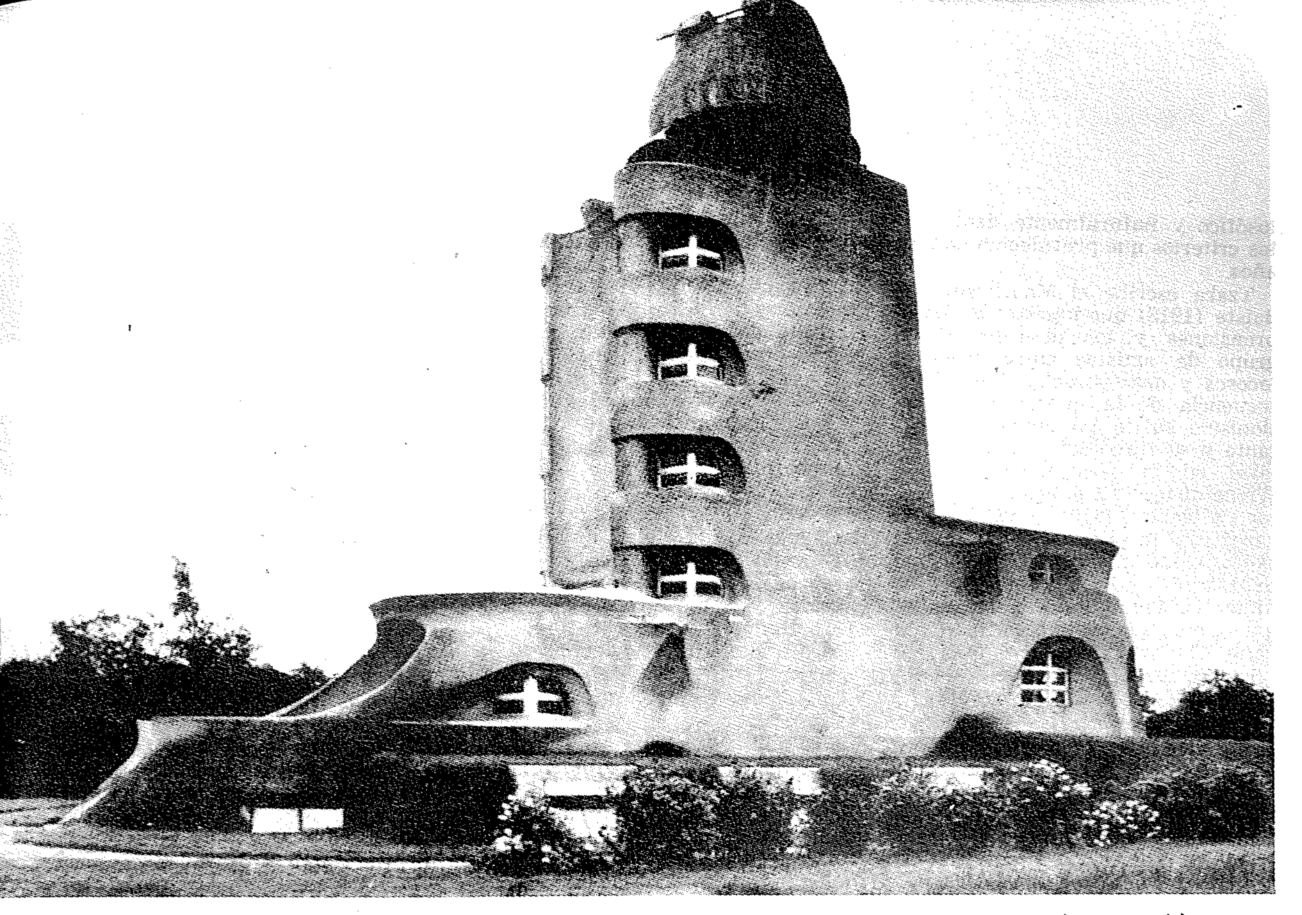
El alemán Spengler en 1918, cuando se gestaba el nazismo, inició la publicación de "La decadencia de Occidente", que resultó un libro leído, apasionadamente discutido y lleno de seducción literaria. El nazismo encontró en Spengler un filósofo al que era posible aproximarse.

El existencialismo se va conformando en una temática peculiar con Heidegger. En esos años Hitler hace sus últimas maniobras para tomar el poder y refiriéndose a él, el filósofo afirma en 1933 que "la verdad es la revelación que convierte a un pueblo en seguro, tranquilo y fuerte en su acción y sus conocimientos".

Todo está en movimiento. Ideas nuevas nacen constantemente y van conduciendo la vida hacia nortes de repercusión insospechada. A la importancia trascendental de la filosofía hay que agregar algunas conquistas de la ciencia, que llevarán a logros sorprendentes.

Acaso lo más importante que dio la narrativa fue el "Ulises" de Joyce, uno de los puntos de partida de toda una renovación de la novela en el siglo XX. Los cuatro tomos de Galsworthy, "La Saga de los Forsyte", describen admirablemente la vida alta y la arquitectura de fin de siglo en Inglaterra.

Allí aparece bien contada una existencia burguesa que mira el mundo desde su cumbre, y que, pese a ciertos signos inequívocos de cambio, no se inquieta mayormente. Sinclair Lewis publicó en Estados Unidos su famosa "Babbit" (1922), donde expresó los problemas que en aquellos años de post-guerra preocupaban a un hombre de negocios, cuyos criterios culturales le permitían creer que un edificio era cinco pisos más bello, porque era cinco pisos más alto.



Mendelsohn. Observatorio. Potsdam. El expresionismo potente de esta torre, con una intensa vida en sus formas, anticipa libertades actuales.

Es importante tener en cuenta que en esta época de cambios fundamentales aparece en el teatro un hombre como Pirandello y nada menos que con los "Seis personajes en busca de autor" (1921). Muestra aquí al hombre incapaz de rehacerse lógicamente frente a ciertas circunstancias. Su teatro, que mezcla elementos de absurdo y de oposición entre el hombre, sus intenciones y sus actos, introduce en este cuarto del siglo XX ideas nuevas que van a adquirir posteriores desarrollos.

En medio de tantos conflictos que acosan la vida del siglo y que con superior calidad expresan angustiosamente Kafka o Hesse, los ensayos de Valery titulados "Eupalinos" y "El alma y la danza" exponen la chocante serenidad de su refinado punto de vista estético y su adhesión a la inteligencia pura.

Zum Felde edita en 1919 el "Proceso histórico del Uruguay" y en 1927 su "Estética del 900", dos obras de singular importancia en nuestra precaria cultura. La última revela una notoria capacidad para exponer el tema, bien dominado, con fuerte sustento fi-

losófico y naturalmente dentro de los criterios que prevalecían en esos años.

Tzara escribe el Manifiesto Dadaísta (1918) que muestra las desaprensiones y los desafíos de un grupo de artistas entre irónicos, jocosos y desesperados. Como consecuencia de la guerra el Expresionismo sufrió un empuje importante y su filmología adquiere alto nivel en la post-guerra, cuando Wiene dirige "El gabinete del Doctor Caligari" (1919) donde llevó al paroxismo la poderosa y enfermiza expresividad de la escuela, aunque se trata de una obra inicial. Otros filmes de igual potencia le siguieron, como "La muerte cansada" de Lang (1921).

En la arquitectura europea el Expresionismo produjo algunos edificios importantes que se centran alrededor de la obra de Poelzig y fundamentalmente de Mendelshon, quien en 1920 construyó para Einstein en Postdam, una torre para Observatorio Astronómico de forma extrañamente original, sin ángulos rectos y con superficies curvadas que dan al conjunto un tono apasionado y extraño.

Con cierta grandilocuencia Einsenstein rodó "El acorazado Potemkin" (1925) y "La línea general" (1929), acaso sus obras más profundamente revolucionarias.

Por contraposición y con éxito, en tono ligero, René Clair hace en Francia (1929) "Bajo los techos de París" donde una pegadiza música popular aumenta el encanto de la obra.

Chaplin produce mucho en estos años: "El pibe" en 1920; "La quimera del oro" en 1925 y en 1931 "Luces de la ciudad". Como toda su obra, son reflejos de su entrañable solidaridad humana.

Lo más importante que esta época da al arte es el Surrealismo, que se concretó en el primer manifiesto de 1924. De ahí hasta el 35 se desenvuelve lo más fecundo del estilo. En el 31 Dalí realiza uno de sus cuadros más ambiguos: "La persistencia en la memoria", en el que se combinan playas, rocas y relojes blandos y doblados, que expresan el ideal surrealista de eludir todo control racional. El cine del surrealismo hace una de sus obras jóvenes; es un filme ácido, a veces con imágenes repulsivas de heridas y sangre. Lo crearon en 1928 Buñuel y Dalí y se llama "El perro andaluz".

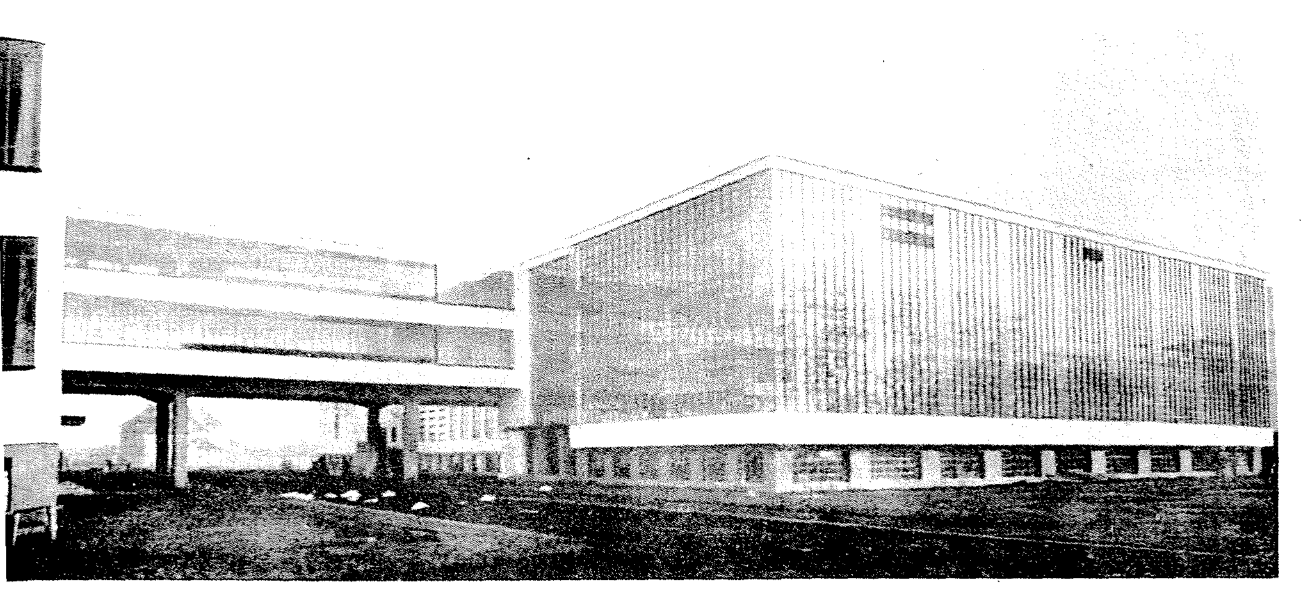
Algunas corrientes artísticas que tenían vigor todavía en 1914 se eclipsan o reaparecen en 1918, debilitadas. Otras, no obstante, van a tomar en la inquietud creadora de la post-guerra nuevas fuerzas. Éste es el caso del Arte Abstracto, que pasará de algunos ensayos anteriores al 14, a llenar gran parte del panorama pictórico en las décadas posteriores y que por su esencial vinculación con la arquitectura, lo acogerán los arquitectos. A veces le darán cabida en sus edificios, e incluso lo practicarán, como Le Corbusier, que además de cuadros pintó con su propia mano una sala baja de la Casa de Suiza en la Ciudad Universitaria de París, en 1933.

La revolución mexicana de 1910 comenzó a dar buenos frutos artísticos hacia 1921, con la obra de los grandes muralistas Rivera, Siqueiros y Orozco y entró en plena madurez en 1925. Ese realismo fuerte, anti-religioso y anti-autoritario, con figuras construidas a base de grandes planos de color y con abundancia de indios, tomó en 1930 una dirección socialista. Hay mucho expresionismo en el arte mexicano. Los muros de viejos y nuevos edificios se llenaron de tal modo con el agregado de la pintura mural, que este hecho ha pasado a ser normal, hasta ahora, en la arquitectura mexicana.

Dentro del grupo de Mondrian actúa Van Doesburg que en 1930 intenta difundir la expresión "arte concreto" para lo que venía llamándose abstracto, y el arquitecto Rietveld, hoy revalorizado por los jóvenes.

En los movimientos organizados hay grandes artistas, pero los hay también libres de grupos y que merecen mención. Por ejemplo Klee, que en franca lucha con el nazismo tuvo que radicarse en Suiza en 1933, donde murió siete años más tarde; o Matisse que en 1930 tenía 61 años y continuaba realizando una pintura juvenil y dibujos de ondulante y dinámico contorno. En 1928 investigó y produjo obras diferentes, informadas por una sensibilidad más despojada y nueva. En cuanto a Picasso, entre el 26 y el 35 trabaja con figuras a veces fantásticas y muy esquemáticas; al mismo tiempo empieza a usar curvas de mayores dimensiones que antes y de más amplia factura.

Barradas pinta en España su Molinero de Aragón en 1925 y en 1928 regresa definitivamente al Uruguay. Es importante recordar la influencia de la escuela de André Lhote por donde pasaron en estos años Bellini, Prevosti, Sgarbi; más adelante Polleri y muchos más. De esas lecciones, les quedará a todos



Gropius. Bauhaus. Arquitectura racionalista resuelta con la pureza de una geometría elemental y fuerte. La vidriera plena se generalizó más tarde, con evidentes abusos. El pasaje elevado une los talleres con las aulas y las oficinas.

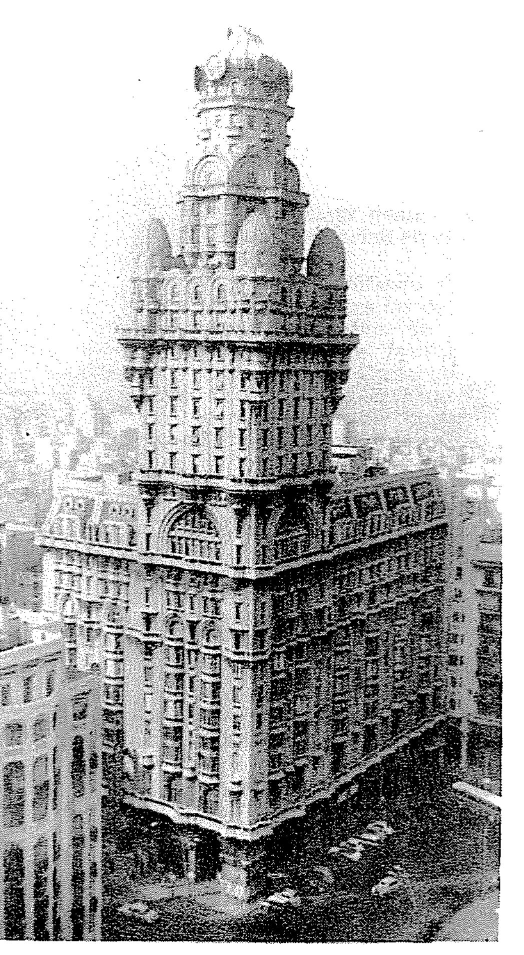
una familiaridad con la composición rigurosa.

En 1920 Ozenfant y Le Corbusier fundan un grupo que se llama El Espíritu Nuevo, cuya misión consiste en difundir por todos los medios una transformación radical en las artes, y se multiplican los adherentes. La revolución artística ya está en marcha vigorosa hacia 1933 incluso en Montevideo. Llega entonces aquí Siqueiros, el mexicano andariego, que dejará su impronta en algunos artistas; notoriamente en Berdía, que pintó murales de entidad.

Aunque se cometan omisiones graves es preciso citar algunos de de los artistas que en este importante 1933 actuaban en nuestra ciudad. El escultor Cabrera, afanoso buscador de planos que quince años más tarde comenzaría a exhibir sus primeras y magníficas esculturas espaciales; los pintores Mazzey y González, que realizarían luego amplios murales; Seade y Aliseris y el inolvidable profesor de acuarela de la Facultad de Arquitectura, Bazzurro, Aguerre y muchos otros que se omiten para no dar a la enumeración carácter exhaustivo ya que se acerca sólo complementariamente a la esencia de este trabajo.

LA ARQUITECTURA

La breve crisis económica de los años 1920-21 con repercusiones en Montevideo, significó un instante de dificultades para construir; pero hacia 1924 comienza un proceso de



Palanti. Apartamentos. La forma básica desaparece bajo una caparazón decorativa.

franca prosperidad que también se siente aquí y que llegará hasta la crisis de 1929.

El 33 fue un año decisivo. Las artes visuales, incluida la arquitectura, comenzaron a sufrir entonces un viraje en Europa, que se extendió y llegó a Montevideo, con retraso. Nazismo y fascismo se ponían amenazadores. Ambos renegaban de la Razón y rendían un culto enfermizo a la fuerza. La crisis del 29 con sus desocupados, sus millonarios empobrecidos, sus juventudes carentes de destino y sus problemas sicológicos, produjo un efecto penetrante en la actitud de muchos artistas e intelectuales.

Hacia 1933, se aceleró la ruptura con la Razón y el intelectualismo, como controles de la vida, que venían siendo cuestionados desde 1900. Sufrió un sacudón la vida equilibrada. Mussolini predicaba el "vivir peligrosamente" y Hitler aseguraba en "Mi lucha" que "el tipo humano ideal que busca el estado racista no es el pequeño moralista burgués ni la solterona virtuosa". Se entregaron a un vitalismo con frases pegadizas, que se apartó cada vez más de la Razón. Numerosos artistas y pensadores se afiliaron a esa actitud que había despertado con el siglo.

La arquitectura del racionalismo funcional que venía dominando perdió altura. Muchos poetas, pintores y escultores desdeñaron también el control del pensamiento lógico.

Los años del 25 al 33 fueron los más polémicos entre el Racionalismo y el Organicismo arquitectónico. El primero, con su centro de acción en Europa, su doctrina ya formada, una organización internacional y conductores como Gropius, Le Corbusier y Van der Rohe. El segundo, sin doctrina ni bases claras. Frecuentemente y desde años antes, el maestro Wright, creador del organicismo, escribía y decía cosas importantes, casi siempre esotéricas, ambiguas y poco generalizables. Para el 33 las dos posiciones habían alcanzado una madurez completa.

Como ejemplo de arquitectura racionalista la Bauhaus de Gropius y la Villa en Garches de Le Corbusier, ambas hacia el año 1926, constituyen tal vez lo más expresivo de lo realizado en estos años.

La Bauhaus era una escuela para estudiar racionalmente objetos para la vida diaria, en especial; pero se hizo también allí arte; conferencias, pintura y hasta arquitectura.

Hasta 1928 fue su director Gropius, que en 1926 construyó en Dessau un edificio nuevo, realizado con las más estrictas normas del racionalismo que enseñaba. Lo que más llama la atención de este ponderado y sereno edificio es el muro de vidrio que cierra gran parte de los locales destinados a talleres. En los escritorios y en los dormitorios las ventanas se abreviaron mucho. Por primera vez había usado Gropius la pared de vidrio en la fábrica Fagus que ya mencionamos, pero ahora, a 15 años de distancia, aquel ensayo se transforma en una superficie enorme llena de valores plásticos por la transparencia y el contraste. Y también de riesgos.

El caso de la Villa en Garches de Le Corbusier es el de una gran vivienda de tres plantas. Formas prismáticas, ordenadas y proporcionadas matemáticamente, constituyen un ejemplo de la sobriedad combativa en aquel año. Estos tipos de arquitectura europea tuvieron una grande y favorable importancia aquí. Y la tuvo también, aunque desorientadora y fuera de la ruta de la verdadera

modernidad, la "Exposición de Artes Decorativas de París" de 1925, que se llenó de decoraciones repetidas e insustanciales. En Montevideo los edificios de Yi 1344 y el de 18 de Julio 845 son dos casos muy claros de su influencia.

En este período se van a construir en nuestra ciudad algunos grandes edificios, de antigua concepción y traza. Sin embargo, en los mismos años aparecerán, en un sugestivo paralelismo temporal, varias construcciones dotadas de un auténtico carácter nuevo; primer paso hacia un futuro renovado.

•

Dos de los mayores edificios que tuvo Montevideo hasta hace pocos años se iniciaron en el período que estamos considerando: el Palacio Salvo y el Jockey Club.

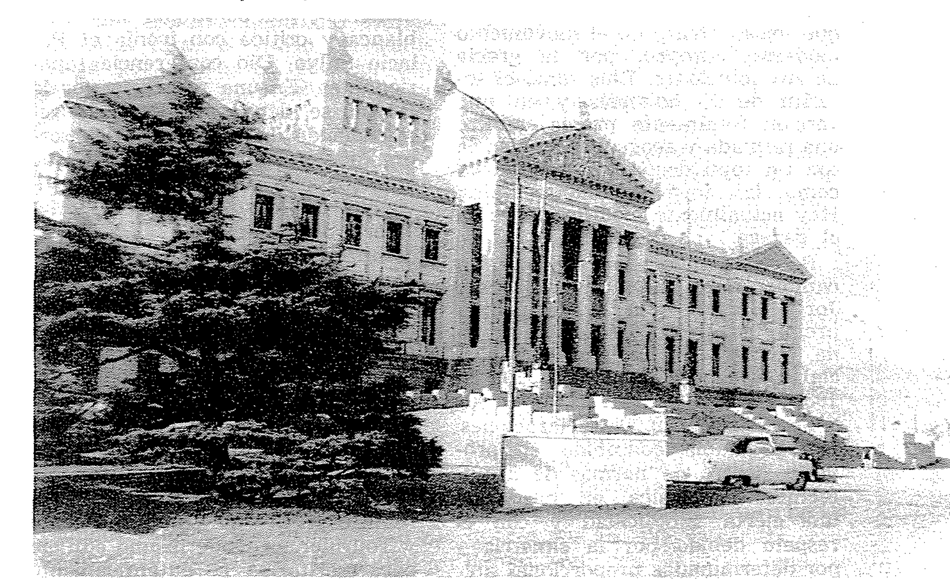
Para el Palacio Salvo se hizo un concurso en 1922. No hubo primer premio; pero las obras fueron encargadas a Palanti, uno de los perdedores. Gozaba de una fecundidad inventiva desorbitada y sin control. No hacía historicismo-ecléctico; creaba sus formas sin prejuicios. A base de una imaginación muy fértil hizo unos perfiles tan llenos de accidentes que el edificio pierde toda forma decidida; y unas superficies tan complejas que la vista divaga por ellas asombrada, sin sosiego ni apoyo, como un navío en la tempestad.

El otro gran edificio que se estaba levantando en este período es el del Jockey Club. Se concursó probablemente entre 1919 y 1921 y se inauguró con acto solemne el 1º de enero de 1932. El arquitecto fue el francés José P. Carré, venido a Montevideo para asumir los cursos de arquitectura de la antigua Facultad de Matemáticas.

En 1925 se inauguró el Palacio Legislativo, edificio de gestión complejísima que hubo de hacerse donde está ahora el I. B. O., por el arquitecto italiano Meano, ganador del concurso internacional de 1904. Una decisión posterior cambió el emplazamiento por el actual. A Vázquez Varela y Banchini se les encomendó la adaptación del proyecto al nuevo terreno, por la muerte repentina de Meano. Se llamó a Moretti para colaborar y realmente el aspecto visual del palacio en gran parte le pertenece, como la Sala de los Pasos Perdidos y la torre baja y cuadrada, que son obra suya. Se eligieron los mármoles de mejor calidad y más agradable color, se colocaron vitrales encargados a Italia, se hicieron cuadros, entre ellos de Blanes Viale y de Rosé. Numerosas estatuas han sido ubicadas sobre todo en la parte de la torre.

El edificio es una típica concepción suntuosa de principios de siglo. Corresponde a un espíritu neo-cla-

Meano y otros. Palacio Legislativo. Magnificencia implacable de un edificio-símbolo, cuando la solemnidad fortalecía la confianza ingenua en una sociedad justa y rica.



sicista ecléctico. Profusamente decorado. Las proporciones de la gran masa son aceptables, pero los infinitos "accidentes" de sus contornos "ablandan" el volumen a cierta distancia y le quitan toda nitidez, fuerza y aplomo a sus aristas. No es un edificio para ver de lejos. Resulta más sólido y satisfactorio en una vista aérea.

APERTURA HACIA LO NUEVO

No obstante los grandes edificios de que hemos tratado, había en Montevideo arquitectos con espíritu renovador desde los primeros años de la post-guerra.

Existe una pequeña vivienda de Rius (1927), en 21 de Setiembre 2136, fuertemente inspirada en la más fina arquitectura holandesa, que iba al frente en el movimiento moderno europeo, por la gracia de sus soluciones. Rius tomó el espíritu de lo holandés y en una versión totalmente propia, realizó una refinada y acogedora residencia con un tono decorativo tan nuevo como las formas fundamentales. Hay actualmente modificaciones en el garage.

Pero el envión inicial hacia un cambio en la arquitectura lo dio Jorge Herrán, ganador del primer premio en el concurso de la Aduana, en 1923. Su inauguración parcial con la obra incompleta, fue en 1934.

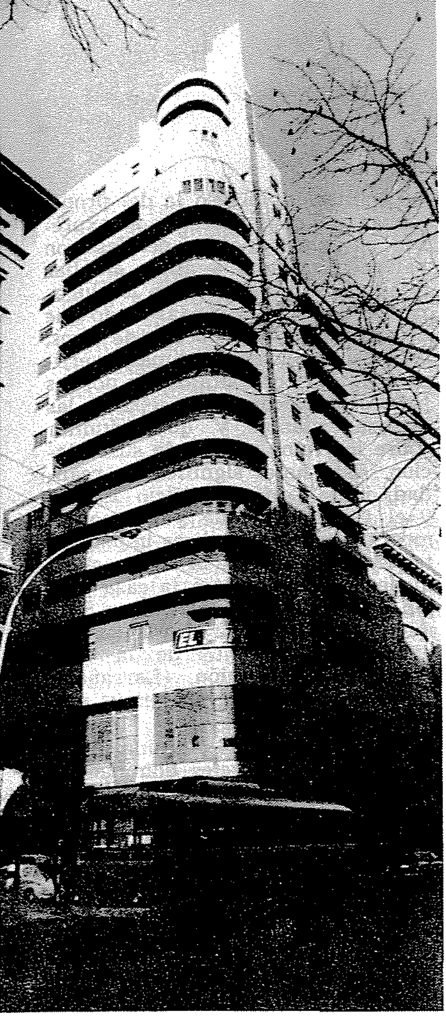
Según sus propias declaraciones, Herrán había concebido su proyecto dentro de normas de arquitectura neo-clásica, en busca de una cierta simplicidad y con el respeto debido por la simetría y por determinadas proporciones atenidas a principios rigurosos. Pero Herrán estaba al corriente de que las cosas venían cambiando en la arquitectura del mundo más desarrollado. Limpió pues las formas del proyecto de toda decoración superflua; quitó columnas, pilastras y cornisas. Se quedó con el puro juego de las proporciones. El resultado se ve claramente, porque hay una especie de desacuerdo entre algunas libertades evidentes y una estructura general que no parece nacida de un ejercicio libre de la imaginación. Pero el edificio es pulcro y sencillo; más sencillo que ningún otro de su tiempo aquí en Montevideo, constituye un paso serio en el sentido de una renovación arquitectónica.

En 1929 llegó Le Corbusier a Montevideo, elogió algunas "medianeras", por su limpia superficie blanca y criticó con ironía el Palacio Salvo. Dio conferencias apasionantes. En una recorrida por la ciudad se detuvo frente a la residencia de J. M. Pérez 6189, sorprendido por el espíritu nuevo que animaba sus formas. Era la vivienda del arquitecto Sierra Morató, proyectada en 1927. Blanca y prismática; austera hasta el límite, para esos años, con un sobrio balcón que la ciñe en su planta alta, hecho con caños de hierro, se destaca como geometría pura entre la masa verde que la rodea. La mencionada construcción se incorpora al elenco de las primeras realizaciones de arquitectura moderna en Montevideo, a justo título.

En 25 de Mayo 555, en 1929 realizaron De los Campos, Puente y Tournier un modernísimo edificio para escritorios. Es auténticamente

De los Campos y otros. Escritorios. Los acordamientos formales están estudiados como para que la desnudez de la forma adquiera un tono general de esbeltez, finos pasajes y ajustadas proporciones. Influencia holandesa muy notoria.





Aubriot y Valabrega. Apartamentos. Domina el conjunto una fuerte y severa sucesión de salientes horizontales que en lo alto se atenúa por medio de un juego de pequeños volúmenes, a fin de evitar el corte violento contra el cielo, de acuerdo con cierta manera holandesa.

nuevo, sin el menor elemento del pasado. De los primeros ensayos en escala grande. En Holanda existía uno de los focos más desarrollados de arquitectura moderna, gracias al sereno espíritu romántico de Dudok, y a esa fuente se acercaron muchos jóvenes arquitectos de entonces, porque les resultaba más humana que las ásperas disciplinas del racionalismo.

En el edificio a que nos referimos hay, en la esquina, una torre de forma muy plástica que domina completamente el conjunto y que en la parte que corresponde a los pisos más amplios se vincula íntimamente con ellos. El edificio tiene un cierto modelado general que rescata la posible dureza de una solución tan simple. Adosada a un ángulo posterior de la torre existía una escalera helicoidal vidriada. Más tarde el vidrio fue sustituido por muro. El edificio, con sus ajustadas proporciones y su ostensible modernidad temprana, rompió con muchos envejecidos preceptos, y sobre todo se liberó.

Hacia 1930 los mismos jóvenes arquitectos construyeron una residencia en Ellauri 1152. En medio del tumulto de los ensayos que aparecen en Europa, los autores mantienen en este edificio tan diferente en función y entidad del Centenario, un espíritu similar que anima las formas. En ambos se siente una intención de movilizar los volúmenes, de no dejarse llevar por los riesgos del racionalismo y de no incluirse demasiado en ninguna tendencia. Así, la arquitectura que producen De los Campos y sus socios, tiene frescura de novedad, pero dentro de la tónica de la gran arquitectura europea.

El Edificio Lapido fue obra de los arquitectos Aubriot y Valabraga, asociados transitoriamente. Su proyecto es de 1929; en 1930 comenzaron los trabajos, que terminaron en el 33. Situado en 18 de Julio 950, donde está "El Popular", fue uno de los primeros edificios austeros de formas, puros y de una encomiable modernidad, que tuvo Montevideo hacia 1930. En su tiempo debe de haber causado asombro esa masa blanca, entera, con una repetición de balcones macizos, iguales y superpuestos, como motivo plástico esencial. El edificio Lapido tiene algo más de una docena de pisos y es muy regular hasta las partes más altas, en que se producen retiros y modificaciones que dan lugar a un juego de volúmenes más pequeños, culminación animada cuya finalidad fue, seguramente, evitar un recorte neto de las formas contra el cielo. El tipo de terminación categórica es ahora normal; pero entonces no.

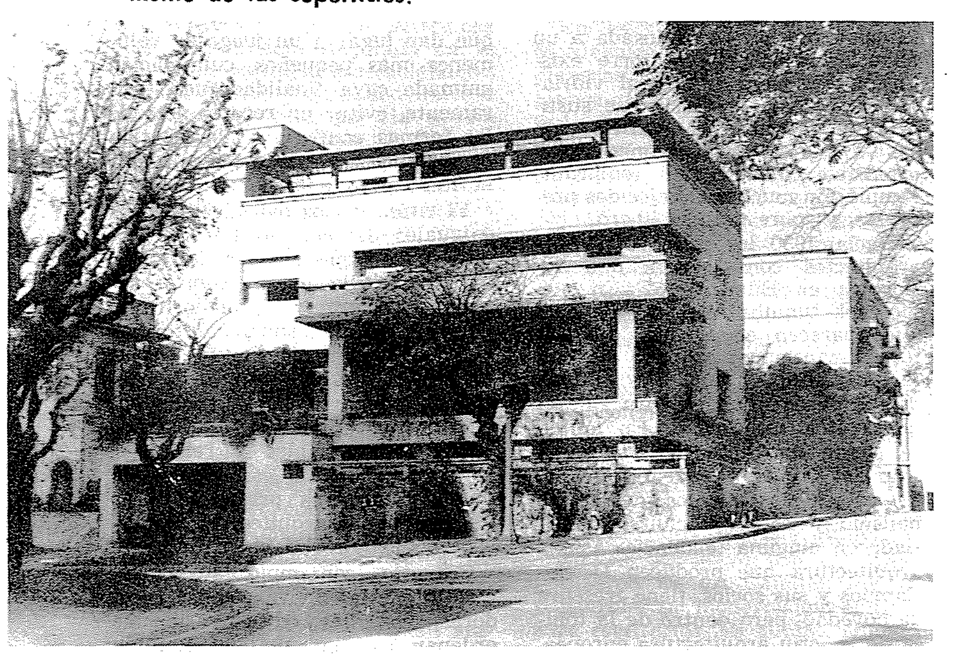
El ritmo de los balcones macizos e iguales del edificio Lapido produce una repetición poderosa y serena hacia la altura. Aubriot, según sus declaraciones, vaciló frente a la cantidad de sistemas de formas que ya llegaban de Europa en las revistas y resolvió, ante el desconcierto, inclinarse hacia soluciones de filiación holandesa, que le parecían más amables y refinadas. El edificio Lapido es, además de una de nuestras primeras obras importantes de arquitectura moderna, un ejemplo todavía válido.

Cravotto contempló su lanzamiento por las nuevas sendas creadoras, con dos edificios que se ordenan así: en 1931 el Rambla

Hotel en la Rambla Perú y Plaza Gomensoro y en 1932 su propia residencia en Sarmiento 2360. En cuanto al Hotel Rambla lo que está construido es menos de la mitad de un enorme hotel cuya planta en el conjunto de los pisos altos iba a ser una U abierta hacia el río, y la de los bajos, una gran plataforma que abarcaría el conjunto. Quedó mutilado y eso se siente. No obstante, como nos proponemos nada más que marcar el recorrido de Cravotto en estos años hacia la modernidad, nos basta con lo que existe para reconocer que el Rambla Hotel ya es algo totalmente despegado de la arquitectura anterior, incluso la del propio Cravotto. Los dormitorios se expresan al exterior como células con balcones privados y abajo amplias fajas horizontales revelan los lugares de uso común, de tal modo que el edificio, de una docena de pisos, se presenta como una masa vertical dividida horizontalmente por los poderosos balcones que separan las diversas plantas y que triunfan sobre los finos apoyos de sustentación. Este hotel significa en realidad, junto con el edificio Lapido y el Centenario que ya comentamos, tres primeras obras importantes en el proceso de la arquitectura moderna. En cuanto a la casa propia del arquitecto Cravotto, en Sarmiento 2360, su estructura plástica difiere radicalmente de la casa Pucci, de su creación, (Larrañaga 2980, años 1928-29) austera y casi elemental.

Se trata de una esquina construida en tres niveles dominantes, en el primero de los cuales hay un garage y un amplio estudio iluminado por ventanas altas. Hacia arriba, están la planta de recibo y la de dormitorios. Luego, una azotea bien acondicionada. En el conjunto, radicalmente nuevo, atrae el juego de huecos y salientes. El bloque que limita los espacios interiores no recibe el impacto seco del espacio exterior, porque balcones y otros elementos lo evitan, por voluntad expresa del arquitecto. En aquellos años, que pueden considerarse como el pleno triunfo del Racionalismo, con su dureza de formas y sus ascéticas estructuras, Cravotto demuestra que no se ha incluido en esa corriente y que prefiere formas más sugestivas y variadas; formas me-

Cravotto. Residencia. Sombras profundas. Volúmenes muy coordinados, con levedad y firmeza. La vieja noción de "fachada" se deshace ante la entereza del conjunto. La foto no da la vibración coloreada tenuemente de las superficies.



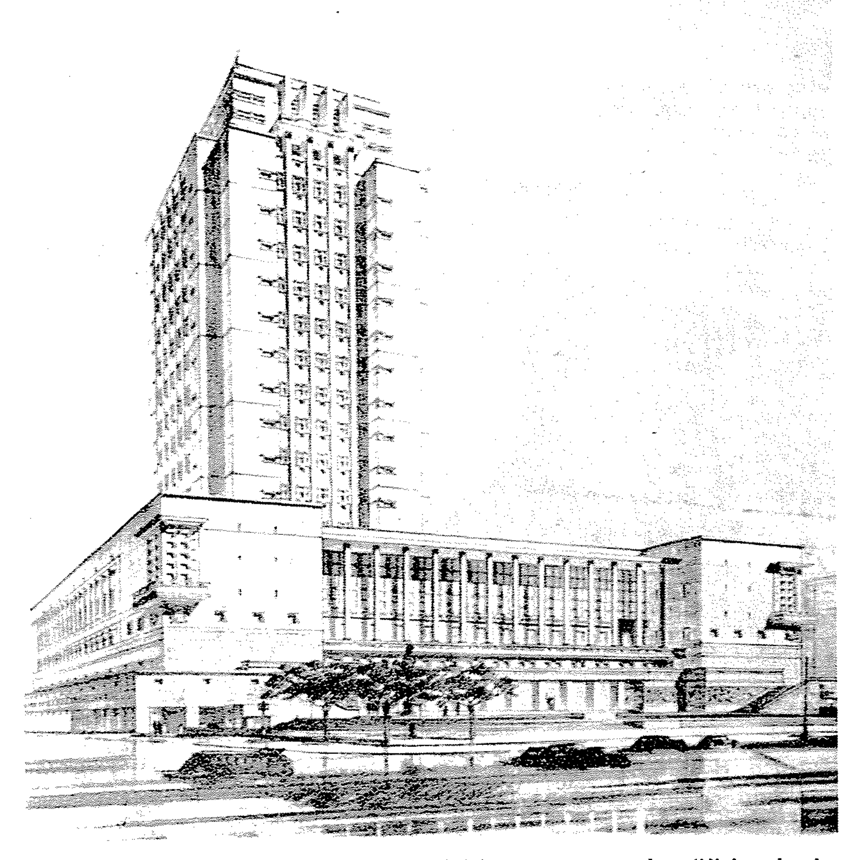
nos "agresivas". Los criterios han cambiado, aunque la lección de austeridad del Racionalismo haya resultado útil. Hombre sensible a las artes y a todos los otros aspectos de la vida, estudioso y profesor inolvidable, se propuso hacer de su casa algo más rico y permanente que un conjunto limpio de formas monocromadas.

•

Casi al mismo tiempo se concursaron en Montevideo dos enormes edificios: en 1929 el Palacio Municipal y también entre el 28 y el 29 el Hospital de Clínicas. En esos años la ciudad llevaba un ritmo de crecimiento importante. Tenía 600.000 habitantes.

El Palacio Municipal se concursó en un primer grado internacional y no se dio el primer premio. En el segundo concurso, nacional, Cravotto, que había obtenido el segundo premio en el anterior, logró el primero. En 1935 estuvieron terminados los planos y poco tiempo después se comenzó la obra. La idea matriz era abrir el palacio hacia la ciudad, porque era su edificio de comando, mediante una amplia plaza sobre 18 de Julio; no interrumpir el tránsito por San José haciéndolo pasar por debajo y sobre una especie de enorme plataforma que abarcaba dos manzanas, levantar la torre de oficinas unos siete pisos más alta que la actual. En la parte posterior había un gran volumen curvo, para la sala de la Asamblea Representativa Municipal.

No se hizo la parte últimamente mencionada; no se completó la torre; no se terminó el revestimiento exterior de ladrillos. Por tanto su forma, su color y sus proporciones actuales están gravemente perturbadas con respecto al proyecto primitivo. La idea de la alta torre y de apertura hacia la ciudad procedía de concepciones culturales de Cravotto, que pensaba entonces en algunas famosas municipalidades medievales; pero su propósito era traer la esencia simbólica de



Cravotto. Municipio. Aspecto que debía presentar el edificio desde hace 30 años. Las proporciones son bien diferentes de las actuales. El ladrillo para revestir los exteriores debía alcanzar un tono justo y una factura perfecta.



Surraco. Hospital. El enorme bloc está de acuerdo con la arquitectura sanitaria de la época. Se logró ordenar al exterior la complejidad interna. El racionalismo en auge se hace sentir.

esos edificios a una modernidad entendida, como ya lo hemos dicho a propósito de su casa, con un criterio de enriquecimiento.

Han transcurrido 40 años desde que el proyecto tomó forma y el curso del tiempo inevitablemente ha provocado la introducción de modificaciones. En el año 1940 se comenzó a usar la torre, donde las oficinas se acomodaron como fue posible y lógicamente el edificio perdió toda normalidad de funcionamiento.

El concurso para el Hospital de Clínicas (1928). se hizo en dos grados y el ganador fue Surraco. Hombre joven, imaginativo, decidido y muy seguro de sus opiniones, trabajó con firmeza y excelente orientación.

Surraco quiso hacer un hospital sobrio pero sin ningún tono de austeridad carcelaria. Se situó muy próximo al racionalismo estricto con algunas combinaciones volumétricas que lo enriquecen. El gran cuerpo del edificio no es un prisma recto sino levemente quebrado en el centro, y en él se incrustan los volúmenes de las salas de enfermos, suficientemente separados unos de otros. Todo el sistema es funcionalmente correcto y plásticamente rompe con la rigidez vitalizando las formas en general. El orden de ventanas repetido incansablemente a lo largo y a lo ancho de las superficies; la simplicidad casi monótona de sus fachadas y el juego de la luz sobre las salas de internación salientes, hacen del hospital una obra plástica avanzada en esos años primeros de la modernidad.

Cerca se emplazó la Facultad de Odontología, obra proyectada por Rius en 1932-33 y habilitada en el 39. A diferencia de otras obras de Rius de la misma época, ésta es firme y sólida; recia y austera. Tiene sin embargo el atractivo que le comunica la forma general de su planta quebrada y con algunas curvaturas que suavizan toda excesiva rigidez. Ventanas discretas, formas generales severas y un dominio del arte de la organización total contribuyen a hacer de este edificio algo muy simple y armónico.

Gómez Gavazzo estudió con Le Corbusier unos ocho meses. Fue a

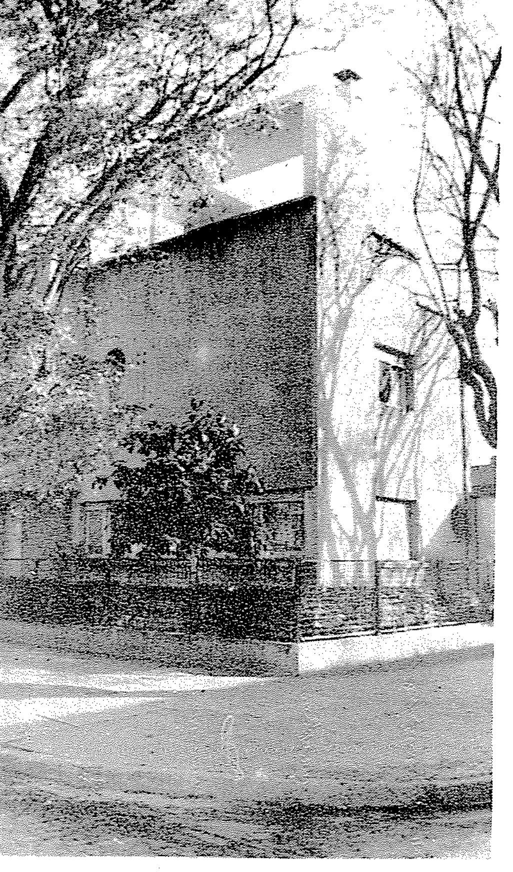
París en busca de nuevas experiencias y de las enseñanzas que podía depararle el arquitecto que consideraba mejor orientado en el mundo. Gómez tomó a Le Corbusier en el momento de las últimas realizaciones de su período experimental, hacia 1932, y más de 20 años antes de que su modo de hacer arquitectura diera el viraje extraordinario de la Capilla de Ronchamp. Aprendió la médula misma del racionalismo como disciplina. En esta época heroica de la arquitectura moderna, en que no era fácil conseguir la voluntad de un cliente, Gómez hizo una residencia de dos plantas en Br. Artigas y Legionarios. Terreno esquina, las fachadas visibles están rigurosamente conformadas. El orden visual, lo ajustado de las proporciones y la simplicidad, integran un conjunto de alto valor plástico. Posiblemente esta residencia es, dentro de los edificios realizados en este período, el que más perfectamente representa la estética y la teoría de la arquitectura racionalista. Se sujeta a sus postulados básicos; no busca "novedades vistosas" y se abstiene de todo exceso, de tal manera que la entereza del conjunto produce la sensación de una arquitectura meditada, racionalmente pensada, y por tanto bien nacida de una nueva teoría.

En su residencia de la calle Cullen 895, de 1930, la fecundidad imaginativa de Vilamajó encuentra el encanto profundo de la arquitectura. Lo descubre por una intuición libre. No piensa en racionalizar sus soluciones, ni en ir al otro extremo. Admiraba a muchos arquitectos y entre todos al catalán Gaudí, cuya imaginación tumultuosa lo seducía siempre. Admiraba y criticaba con igual énfasis, pero en el momento de hacer recobraba su propia capacidad inventiva. Su casa no es moderna ni antigua en una visión primera; pero resulta profundamente de su tiempo y de su tierra si se la vive. Todo es un juego de espacios y huecos que se conectan vertical y horizontalmente. Pequeños patios, una fuente, árboles, plantas; todo eso prepara un entorno que se fusiona con la casa. Ese muro plano de la fachada con trozos de cerámica en color regularmente dispuestos por toda la superficie, en cantidad no muy grande, constituye un elemento de gran vibración colorista.

Hay una fluencia y continuidad entre espacios y formas que es difícil encontrar algo tan uno y tan vario, en otra parte. Vilamajó re-

Rius. Facultad. Preludio lejano de la ruptura que 25 años después sufriría el racionalismo. La variedad formal y una leve curvatura dan fineza al conjunto.





Gómez Gavazzo. Residencia. El racionalismo tomado valientemente en serio, conduce a una armonía serena.

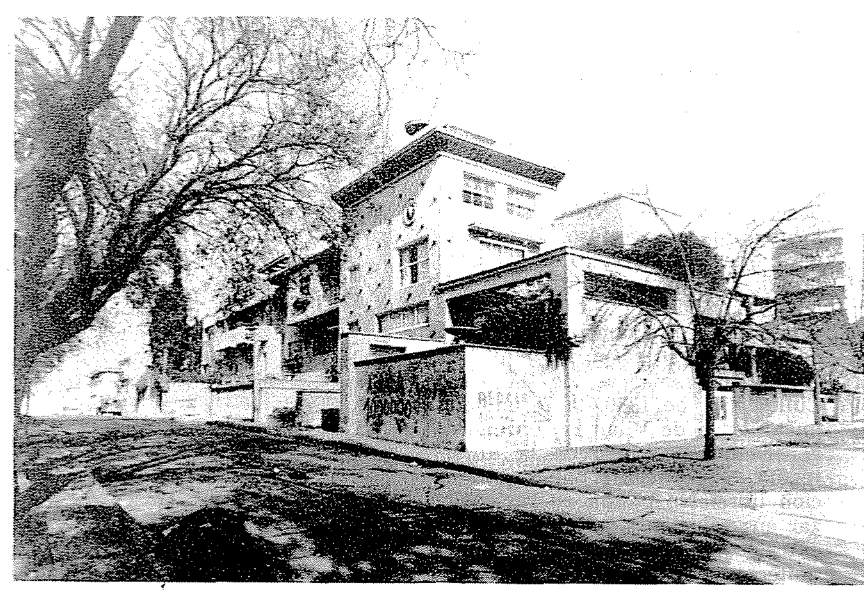
presenta en ese momento inaugural de la arquitectura nueva, una personalidad capaz de constituir otro "foco".

En este período que corresponde al despertar de la nueva arquitectura en Montevideo, comenzó a actuar Fresnedo, digno de mención, que toma la teoría de su arquitectura de Wright, el norteamericano pionero que hacia 1900 había renovado su vocabulario y su sintaxis formal. En 1929 es el único que se vierte hacia la concepción de Wright; pero manteniendo una personalidad muy independiente.

Scasso fue encargado en 1928 de proyectar en la calle Decroly, en Malvín, una Escuela Experimental. Su amplio terreno de deportes estaba librado al barrio y en el salón de actos acondicionado funcionaba un cine.

Todo es sencillo allí: las aulas se suceden al frente y un corredor abierto las une. En cada una hay un llamado "rincón de los cuentos" que la imaginación de Scasso concibió como para un delicioso pequeño retiro de los alumnos, en las largas horas de clase de las escuelas experimentales. Desde el corredor del piso alto algunos toboganes permitían a los niños descender al jardín evitando la escalera. No sabemos por qué fue-

Vilamajó. Residencia. Añoranzas de formas prestigiosas acercan a un cierto eclecticismo armoniosamente resuelto.



ron suprimidos recientemente, pero la escuela perdió atractivo. Todo el edificio está realizado con sencillez, una modernidad digna de la época y del tema y una gran ternura que el arquitecto puso a contribución.

Otra obra importante de Scasso, de 1930, es el Estadio, hecho con mucha premura. Quedó una parte sin hacer, la misma que ahora se piensa realizar. Tampoco tiene los revestimientos exteriores respectivos. Como una aguja se levanta una alta torre en hormigón visto, fina y bien trabajada, con la expresión nítida de un gran impulso hacia arriba, símbolo poderoso del triunfo. Una especie de gesto al deporte, al optimismo y a la juventud.

•



Scasso. Escuela. Se combina la proporción horizontal del conjunto con verticales animadoras. La casa de los niños debe ser atractiva.

El caserío montevideano crecía según formas de una tradición iniciada en la época colonial y cuyos modelos evolucionados hacia 1880, el profesor Giuria llama arquitectura "estandarizada popular". Subsiste por millares en el Cordón, la Aguada y otros barrios. Son esas casas de una o dos plantas, con patios cerrados por claraboyas y pavimentados en planta alta, con baldosas de vidrio. La puerta de madera de acceso al zaguán, los balcones de hierro o de mármol y una cornisa en lo alto constituían la nota dominante. Las de mayor costo enriquecían esos elementos o agregaban alguna columna de mármol.

Entre 1930 y 1940 ya se vieron modificaciones en los repetidos modelos, al tiempo que aparecían soluciones nuevas. Algunas casas de tres o cuatro plantas debieron separarse de las fórmulas habituales para dar lugar a un ascensor. Comenzó a ser necesario el garage, que impuso modificaciones en las casas existentes y en los proyectos para las nuevas.

Fueron los años en que la modernidad se instaló en forma vacilante, con más eclecticismo que rigor escolar. Ya se dijo que la palabra eclecticismo no tiene sentido condenatorio. Hay aun ahora obras excelentes dentro de esa modalidad, compuesta de elementos de las mejores realizaciones modernas. Pero no todo es asi, existe también un exceso de modernismo ecléctico, sin respaldo conceptual; casi un regreso al lenguaje formal del 900, con algunas palabras nuevas, sin asimilación suficiente.

MARCHA LENTA Y RETROCESOS 1933 - 1945

El 1º de agosto de 1934, Alemania ya tiene dueño: Hitler fue proclamado Reich-Fhürer. La fatídica amistad con Mussolini había quedado sellada poco antes en Venecia. Brasil será el país latinoamericano afecto a las nuevas ideas del estado totalitario, por los progresos del integralismo.

En 1936 el general Franco y sus tropas de Marruecos invaden la península. El presidente Azaña se defiende y un dramático capítulo en la historia del siglo se inicia; el camino hacia la gran guerra está abierto. La extensión del conflicto puede sospecharse ya en el 37, cuando los japoneses ocupan Pekín, Shanghai y Nankín. Mientras en Francia se deshace el Frente Popular, organizado en 1936, Hitler asume el comando general de los ejércitos, ocupa Austria y presenta un ultimátum a Checoslovaquia. La vida ya resulta sofocante.

En esos momentos difíciles en Uruguay se hacen elecciones (1938) y resulta presidente Baldomir, después del período de Terra.

Comienza el año increíble: el 1939. Hitler y Mussolini ocupan respectivamente Checoslovaquia y Albania. Un día de agosto el mundo despierta con la noticia de que la Unión Soviética y Alemania han firmado un pacto. Alemania ataca a Polonia. Inglaterra y Francia le declaran la guerra. Se levanta el telón para la tragedia. Mientras tanto la guerra de España había terminado con la victoria de Franco y el país comienza una lenta agonía que seguirá arrastrando en el tiempo. En diciembre de 1939 entre Punta del Este y Montevideo se libra la primera gran batalla naval de la guerra. El gobierno uruguayo obliga al poderoso acorazado alemán Graff Spee a abandonar Montevideo y su tripulación lo dinamita en el camino a Buenos Aires.

Toda la industria europea se pone al servicio de la guerra. Como es natural, la arquitectura se debilita y en el período básico no hay aportes de interés. En cambio la economía uruguaya hace excelentes negocios que se sienten también en la arquitectura. La falta de importaciones va siendo sustituida por incipientes industrias nacionales.

En el 40 se produce la "guerra relámpago" que permite a los alemanes entrar en París sin dilaciones. El destino de la nación queda en manos del combatiente exiliado general de Gaulle. En el 41 Alemania invade la Unión Soviética y Japón destruye sorpresivamente una flota norteamericana en Hawai. Los Estados Unidos intervienen. Constituyen un arsenal más para las potencias aliadas, y millones de hombres. El conflicto es ahora verdaderamente mundial.

En el 42 el Eje vive alegremente la sucesión de sus victorias; pero en cambio en el 43 se produce un giro de 180 grados. Italia capitula y Alemania quiebra militarmente en Stalingrado.

Ante un cañoneo implacable y un bombardeo aéreo permanente, cae Berlín el 2 de mayo de 1945. Posiblemente el 30 de abril Hitler se había suicidado en la Cancillería y dos días antes Mussolini fue ejecutado en Italia. Cuatro días, pues, duró el capítulo final de la tragedia de Europa; pero por debajo latían ya todos los problemas del futuro, principalmente los económicos. Roosevelt había muerto unos días antes.

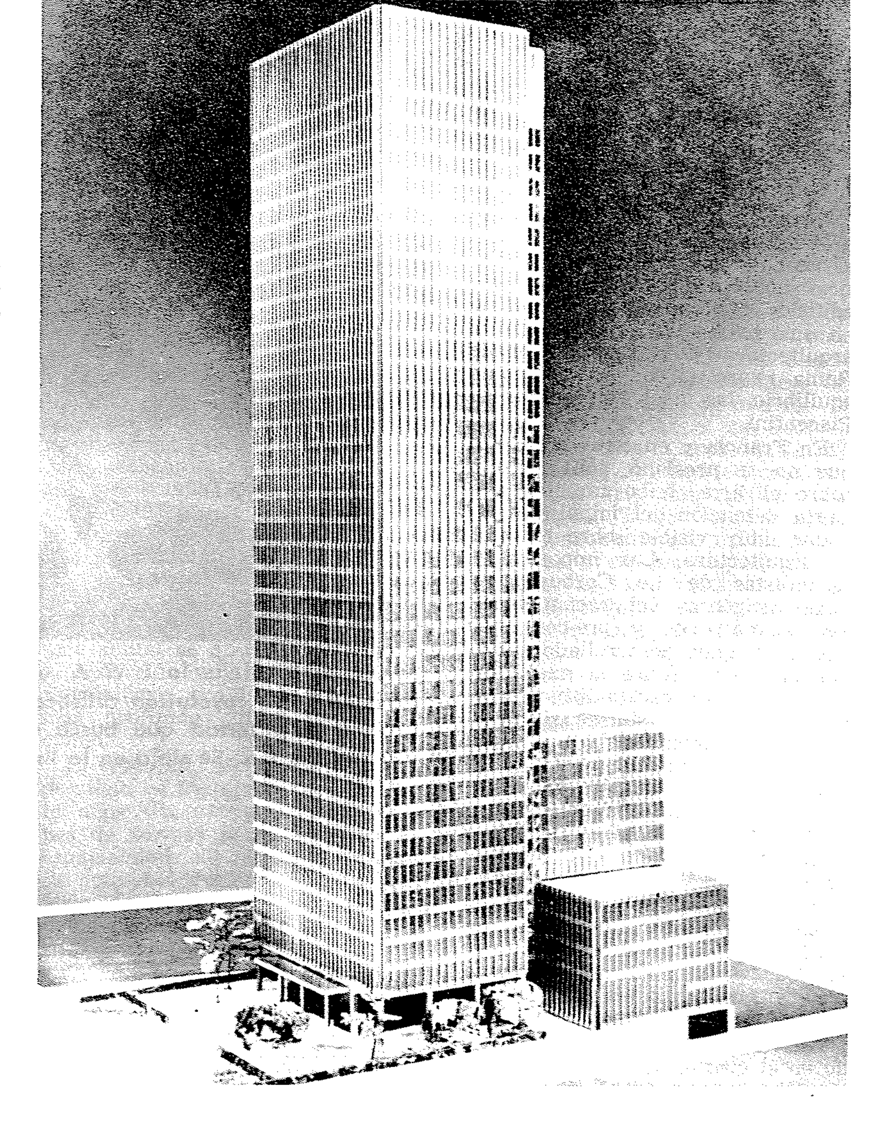
La grandiosa estrategia mundial de los Aliados se concretó también en la múltiple ofensiva entre los años 44 y 45 contra islas del Pacífico. Aviones norteamericanos arrojaron el 6 y el 9 de agosto de 1945 bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Nuestro país se había situado junto a las fuerzas aliadas y tenía un buen nivel económico como consecuencia de la guerra. Sus exportaciones se orientaron cada vez más hacia la zona del dólar.

UN ALTO EN LA RENOVACION ARTISTICA

El hecho artístico más notorio entre los años 33 y 45 es el retroceso de la Unión Soviética primero, y Alemania e Italia después, en el campo de todas las artes. Los teóricos soviéticos hablaron de un Realismo Socialista que extraían penosamente y a base de búsquedas exhaustivas de algunos pasajes de Marx y de Engels. Por decreto habían frenado el proceso del arte renovador y regresado a un 900 desvitalizado. Moscú tenía grandes avenidas nuevas que se marginaban con una arquitectura semejante a la que triunfara en el apogeo de la burguesía. No obstante, en los años de Lenin, el arte soviético había marchado junto con el movimiento moderno.

Por su parte Alemania, desde el principio laboratorio del funcionalismo racional arquitectónico, comenzó, también, a partir de 1933, a levantar palacios y estadios suntuosos, y a pintar y esculpir de acuerdo con normas académicas. Italia tenía una tradición de arquitectura moderna desde 1909, en que Marinetti agitaba el ambiente. Se cultivaban el deporte y la violencia; Saint'Elia proyectaba ciudades terribles con torres, ascensores y cuanto mecanismo se pueda imaginar. En la década de los 20 se había formado el Grupo 7, racionalista.



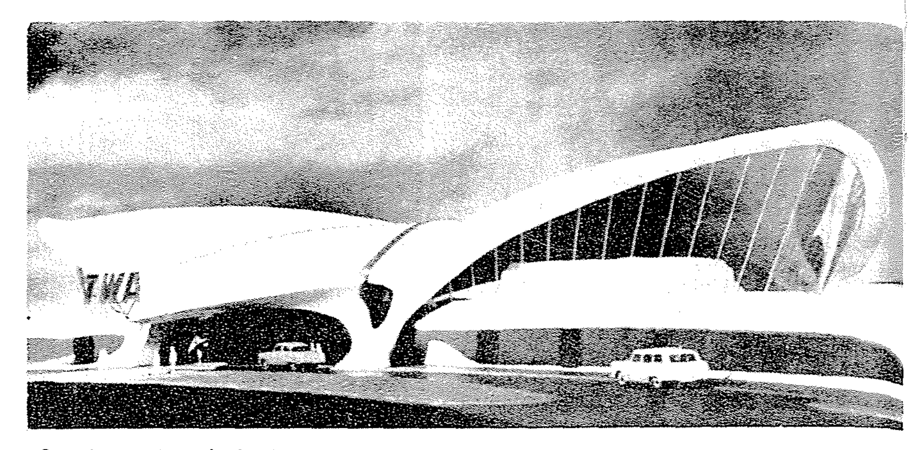
Mies Van der Rohe. Edificio Seagram. N. Y. Los ideales que Mies se planteó con su curvilíneo rascacielos de vidrio proyectado en 1919 los realiza aquí. Una línea de conducta implacable trae de aquellos sueños a esta realidad de un prisma puro sin concesiones.

Mussolini, hacia 1935, comenzó a combatir las realizaciones artísticas modernas, por lo menos en los edificios públicos. Piacentini tomó en sus manos las riendas de la arquitectura y la Universidad de Roma expresa, con su aceptable equilibrio, las ideas retrógradas de Piacentini.

En Francia y en otros países en que no se presionó políticamente sobre el arte, hubo también una cierta detención del impulso renovador, muy visible sobre todo en la arquitectura. Las imposiciones formulistas de Le Corbusier, y otros dirigentes del racionalismo; los dogmatismos y pre-conceptos que se habían desarrollado, pesaban en exceso sobre la nueva arquitectura. El racionalismo combativo y progresista se situó en "posiciones defensivas". La situación de desánimo llegó a todo el mundo, incluso a nuestro país, donde se hizo sentir una detención y hasta una marcha atrás, visible a fines de la década del 30, que se prolongará varios años más, después de la guerra.

En los EE. UU. el proceso de modernidad continuó lentamente, y en los países nórdicos su propio modernismo siguió elaborándose de acuerdo con sus principios.

Nueva York se fue transformando en el gran centro del arte. Gropius dirigió la escuela de Harvard, y Van der Rohe, de sólido prestigio, enseñó arquitectura en el Instituto Tecnológico de Illinois, de Chicago e incluso construyó allí algunos edificios (1942-52). El pintor húngaro Moholy-Nagi, con actuación feliz en la Bauhaus, fundó la "School of Design", un instituto semejante. La emigración fue de alto nivel y llevó arte y ciencia europeos. Einstein, que no pudo soportar el ambiente asfixiante y criminal que los nazis habían creado, se exilió voluntariamente a fines de 1933, radicándose en Princeton. Con él llegaba a América acaso la figura más grande del mundo contemporáneo. Tenía entonces 54 años de edad y había recibido el Premio Nobel doce años antes. Como en Europa, en su nuevo domicilio luchó tanto por la Física como por la paz. Afluyeron también a los Estados Unidos concertistas, escenógrafos, cineístas, cantantes. Muchos terminarán allí su vida. Este fenómeno de migración cultural tendrá una importancia decisiva en el futuro; para Europa y para el resto del mundo que ahora entrará en el área de la cultura norteamericana.



Saarinen. Local de la T. W. A. en Idlewild. N. Y. Una de las obras iniciales de la revolución artística del 55. Se asume aquí plenamente la idea de libertad que busca dominar la razón limitadora con la inventiva audaz. Se sitúa en la línea de Ronchamp.

LA VIDA ESPIRITUAL

A partir del 33, la crisis general que comentamos produjo hondas modificaciones también en el pensar y en el sentir. El irracionalis-

mo, ante las nuevas circunstancias en que se iban desarrollando los acontecimientos históricos, se tonificó e incluso adoptó las formas que la vida proponía entonces. Nazismo y fascismo afirmaron desde el final de la primera guerra la idea de que la vitalidad, la lucha y el dominio son valores entrañables de las razas fuertes. Hacia 1933 el hombre alerta vivía en la acción. Veinte años más tarde pasará a ser capítulo fundamental la rebelión.

Tres décadas después del 900, la alegría de haber reducido el papel de la Razón en la vida se enfrentaba con las durezas de una época que no prometía seguridad, ante las amenazantes actitudes y palabras de los conductores totalitarios. Hubo que optar entre el riesgo y la sumisión. Y hubo, también, contagios e hipnosis. Y romanticismos, y mucho irracionalismo. Algunos retrocedieron con su añoranza de tipo romántico hacia el pasado y eso ocurrió visiblemente en la arquitectura, en la que algunos, dando por culminado el ascenso racionalista, buscaron también en el pretérito inspiración y formas; pero se acababan de vivir los años más vigorosos de la modernidad y el regreso hacia atrás ya no era fácil.

El Expresionismo sigue siendo figurativo y dramático. La guerra de España provoca a Picasso que pinta el Guernica en 1937. Rouault hace esas figuras de ojos enormes, como cargados de visiones interiores o de vacío, con una luz extraña y cálida. Kooning, en cambio, se entrega a su Expresionismo Abstracto, más sereno.

El Realismo mexicano sigue exaltando su revolución del 10 con una modalidad que Siqueiros llamaba realismo-neo-humanista. Sin embargo, hacia 1934, aquel poderoso expresionismo revolucionario perdió vigor.

El movimiento que encarnó más cabalmente el arte irracional fue el Surrealismo, que publicó su tercer manifiesto en 1935. Desde 16 años antes, cuando el primer manifiesto, había castigado la estrechez de la Razón que quería superar enriqueciéndola. Dalí hace en 1935 su famosa Jirafa que se quema. El Surrealismo, que vivió entonces una parte importante de su historia, inquietó y fue poético. Hoy el movimiento como tal no tiene unidad; pero la mayor parte del arte actual se apoya en la fuerza, la seducción y la ambigüedad del Surrealismo, que quiere expresar lo más profundo sin vigilancia racional.

El escultor Moore, de enorme prestigio en Inglaterra, hace durante años sus extrañas combinaciones de formas penetradas de una espacialidad significativa, aunque su actividad continúa intensa después de la guerra, ya en 1938 había dado señales indiscutibles de su talento. Sería muy difícil incluir a Moore en una escuela determinada pero es evidente que su obra se vincula con todo el aparato anti-intelectualista que se desarrolla en este período.

Muchos artistas mantienen en alto la bandera racional, como Mondrian, que en los mismos años del auge irracionalista continúa persiguiendo la perfección y el ajuste que siempre buscó. O el argentino Borges, de quien uno de sus críticos ha dicho que es un monstruo de la inteligencia y de su puro goce, o Valery, matemático y poeta que enseñaba arte en el Colegio de Francia con verdadera convicción intelectualista.

Por cierto que no todo fue detención en el renovar de la cultura.

Nuestro maestro Torres García regresó en 1934 a Montevideo. Venía de andar por el mundo. Se trató con Mondrian, y con Seuphor fundó la revista "Cercle et Carré", en París. En Montevideo creó una escuela de arte constructivo, bien disciplinada. Trajo visiones, emociones y sabiduría adquiridas en sus andanzas y en sus contactos personales. Ha visto mucho, pero no copia. Es siempre él. Tiene "carisma". Es intransigente e implacable. Habla con tono profético, paternal y autoritario. Su pintura responde a una filosofía del arte y de la vida que practica y publica. El Monumento Cósmico del Parque Rodó (1938), que es una piedra labrada, expresa su idea madre de lo eterno y lo universal.

Para los arquitectos, Torres fue también un maestro: maestro de "estructura", de simplicidad y de profundidad. Para el tema que estamos tratando y que se refiere a la reducción de lo racional frente a la fuerza, la importancia de Torres en nuestro medio es que se ubica, con una originalidad admirable, del lado de una Razón fecundada por el valor de los símbolos; una Razón vital evolucionada y protectora de los elementos más significantes.

Cúneo, pintor y viajero infatigable, en 1927 estuvo una vez más en Europa. Pintó paisajes enfocando los modelos con una enorme libertad que le permitía trabajar con proporciones propias. En ade-

lante Cúneo fue evolucionando en esta modalidad de esencia expresionista, para liberar las líneas de la realidad haciéndolas más personales y significativas. En sus ranchos y en sus lunas, novedad que lo embriaga a partir de 1930, la subjetividad llega a un paroxismo expresivo. Los cielos y las lunas no tienen tamaño; falta la escala de lo real, que sustituye por la de su emoción y espontaneidad.

El tema de la guerra de España se trató por Neruda, García Lorca, Vallejo, Hemingway y otros, conmovidos o indignados.

Brecht escribió la poderosa epopeya teatral de "Madre Coraje" y la profunda y significante "Galileo". Mientras Camus publicó en Francia "El extranjero" (1942) y "La peste" (1947) y contribuyó así al desarrollo y la popularidad del existencialismo, el uruguayo Onetti editó "El pozo" (1939) en que aparece, angustiosa, la idea del hombre confinado.

La producción musical de este período reflejó análoga intención de cambio, no plenamente aceptada. Se afirmó la popularidad universal del jazz, iniciada después de 1918. Bartok murió en 1945 y dejó algunas obras maestras, ubicadas "en la frontera de dos mundos de la música". Esa década del 40 ve surgir dos grandes figuras de la renovación musical: Dellapicola, que crea sus Cantos de la prisión, de actualidad alucinante y Messiaen, que estrena en un campo de prisioneros, entre sus compañeros de sufrimiento, su Cuarteto para el fin del tiempo (1941).

La producción cinematográfica alcanza en estos años éxitos importantes. En EE. UU. se estrenan de Ford "El delator" (1935) y "El camino del tabaco" (1941), ambos atentos a agudos problemas sociales; Chaplin da, con su intencionada comicidad, "Tiempos modernos" (1936) y "El gran dictador", obra de desembozada militancia (1940). Welles realiza la parte alta de su carrera en "El ciudadano" (1941) y "Soberbia" (1942).

La ocupación nazi impuso a Francia grandes limitaciones. Clair, Renoir y Duvivier se exiliaron en EE. UU. Carné con "Los visitantes de la noche" (1943), y otros artistas, se refugian en el pasado.

LA ARQUITECTURA A MARCHA LENTA

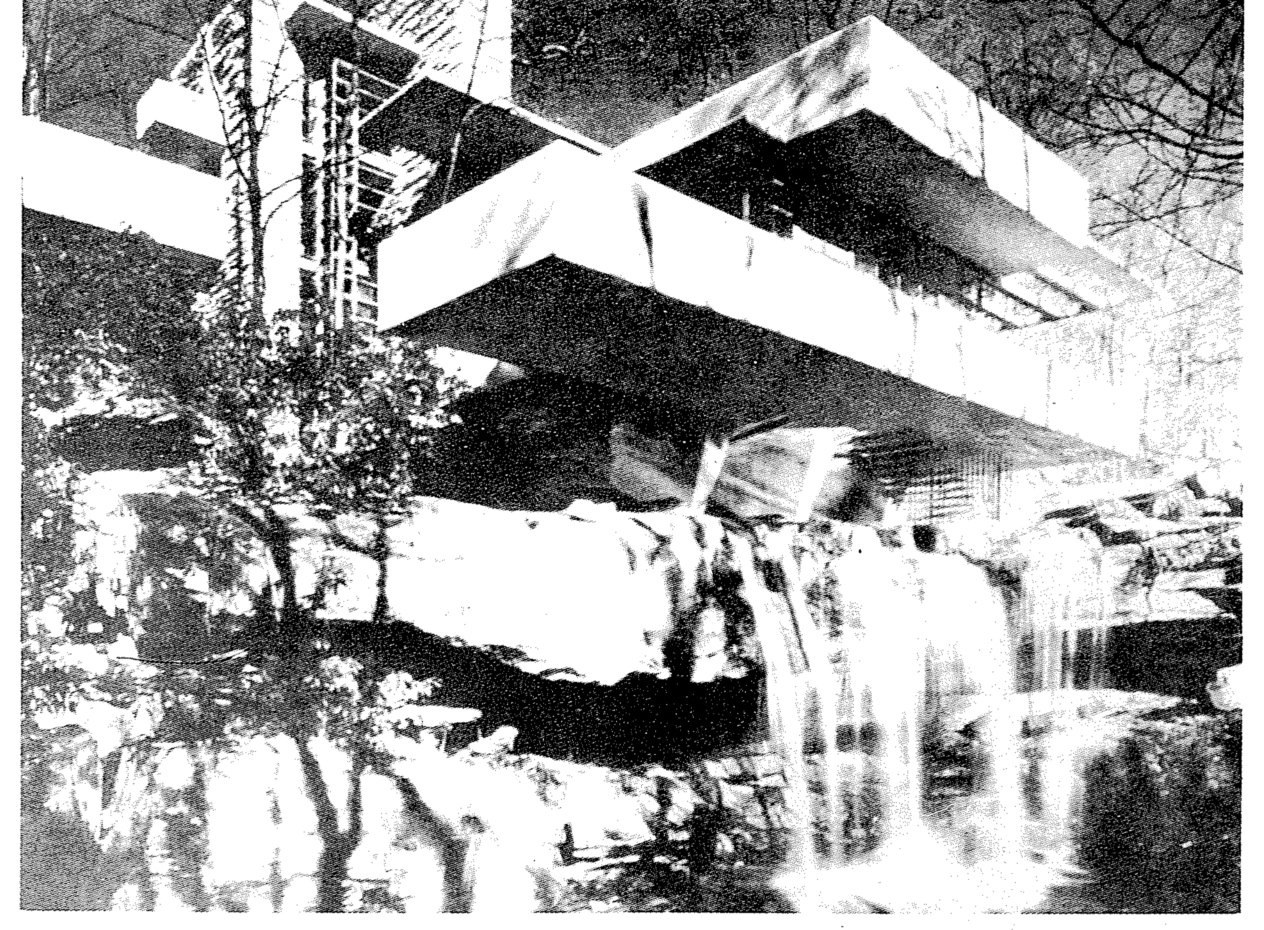
Cuando se inició el período bélico, en Francia, Inglaterra y Estados Unidos hubo una densificación de cierto tipo de cultura arquitectónica, ante los reclamos imperiosos que el estado, y sobre todo las fuerzas armadas, planteaban. En Inglaterra se desarrolló la técnica de la construcción de viviendas prefabricadas. Gropius, Breuer y otros llegaron a los Estados Unidos cargados con su funcionalismo racionalista elaborado en suelo europeo; pero se encontraron allí con un mundo nuevo lleno de sugestiones. En el centro urbano para trabajadores de New Kensington (1940) que se les encargó, ensayaron métodos; pero lo importante es que se alejaron del rigor de sus trabajos europeos similares, muy intelectualizados y adquirieron una visible libertad de composición.

En todo Estados Unidos, pese a la guerra, que para su vida cotidiana era un hecho lejano aunque doloroso, se siguió construyendo con un ritmo apenas reducido por las necesidades del esfuerzo militar. Fue el más grande laboratorio de la arquitectura durante esos años. Otros países alejados de los centros bélicos hicieron también sus experiencias arquitectónicas. En Brasil y México se construyó mucho y hubo arquitectos de excelente nivel en todo este período.

Wright tiene, en 1933, 66 años y continúa realizando obras de una brillantez imaginativa como las de su mocedad. Son muchas; pero importa mencionar la Casa de la Cascada (1936), construida dentro de un bosque y sobre un arroyo que salta entre las piedras. El emplazamiento natural condiciona toda la estructura arquitectónica a los efectos de buscar lo que a Wright siempre le interesó: la fusión de la naturaleza con la arquitectura.

En Finlandia, Aalto construyó edificios importantes y muy personales, en un tono que fluctúa entre algunos elementos de un racionalismo atenuado y una libertad de formas que lo aproximan a corrientes románticas. En 1940 llegó a los Estados Unidos como profesor del M. I. T. y representó un nuevo "foco" de arquitectura mundial.

En Río de Janeiro un grupo de arquitectos prestigiosos construye el Ministerio de Educación (1938), con asesoramiento de Le Corbusier. La forma es pura y novedosa y se acerca al racionalismo lecorbusista, pero lo supera por una imaginación más enriquecida y libre en las proporciones, que señala sutilmente su rechazo de la severidad doctrinaria del funcionalismo racionalista más rígido y exigente. Lo completan jardines de Burle Marx y una escultura de Lipchitz. La fachada se llena de quiebra-



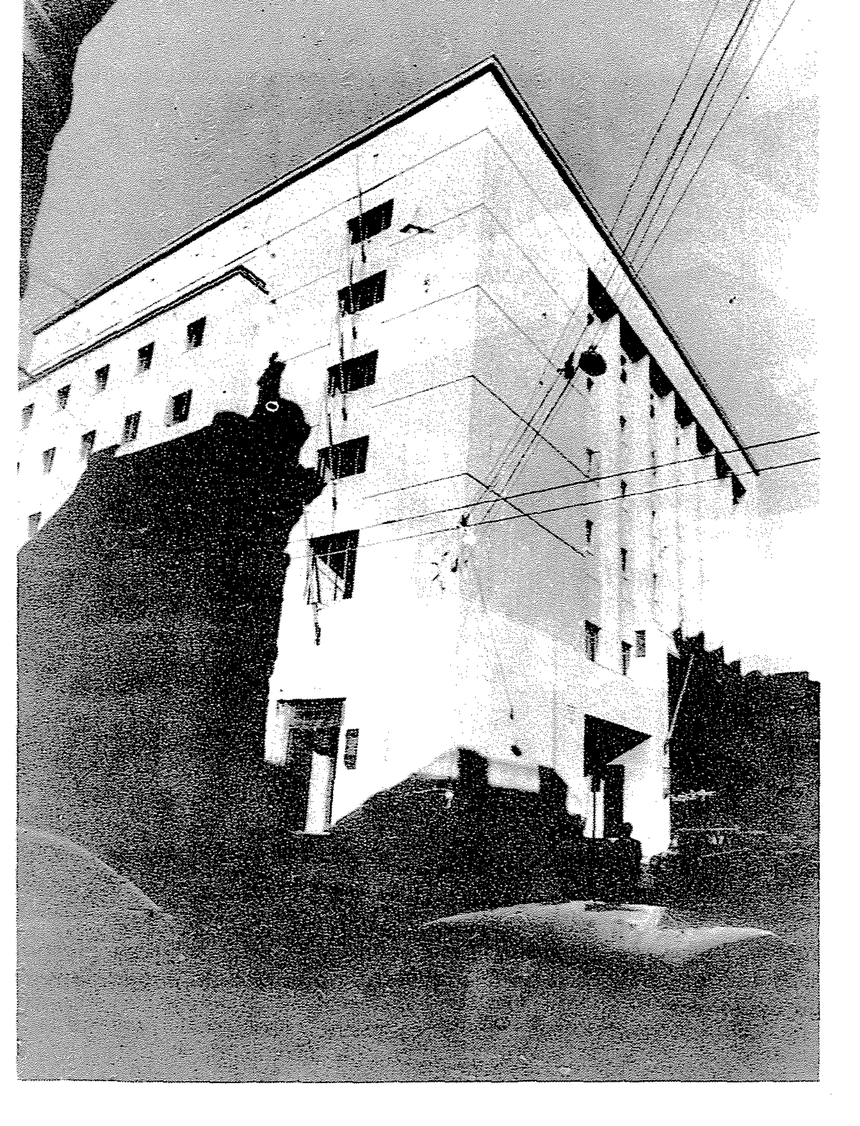
F. L. Wright. Residencia. EE. UU. Apenas culminado el racionalismo europeo se adoptan aquí algunas de sus mejores características sin renuncia a los postulados de la arquitectura orgánica de Wright. Espesos planos salientes crean un fuerte juego de formas.

soles, que aparecen por primera vez en este edificio, como defensa contra la luz y el sol. Poco después en Montevideo comenzaron también a usarse.

•

El Instituto Batlle y Ordóñez, en Agraciada 2025, es proyecto de De los Campos, Puente y Tournier (1935). La Caja de Jubilaciones Civiles (1939) en Dante 1851 y la Bolsa de Comercio (1940) en Misiones y Rincón, son obras de Arbeleche y Canale. Los tres concursos se realizaron en el término de 5 años.

El I. B. O. tiene una correcta solución de espacios interiores. Frente a la entrada, después de un amplio hall están ubicadas las oficinas y en el mismo lugar, en la planta alta, la biblioteca y la sala de lectura, con un fresco por el argentino Urruchúa y las urugua-



Arbeleche y Canale. Bolsa de Comercio. Sobrio volumen y retorno a la ventana "agujero" en el muro, luego de las prédicas del racionalismo. Las altas verticales sobre la entrada anuncian el ingreso al santuario del dinero. Dignidad de proporciones.

yas Polleri y Garayalde. A partir de ese centro se suceden las aulas en dos plantas y en el ámbito exterior, grandes árboles crean un ambiente amable.

En cuanto a los edificios de la Caja y la Bolsa, también la solución interior es simple y funcional: un gran espacio central y luego oficinas alrededor. En la configuración plástica son de una total simplicidad, cualidad que comparten los tres. Expresan un momento de la historia de la arquitectura en que ésta cede en el ritmo de avance, y retorna a algunas antiguas expresiones. La Bolsa, por ejemplo, es arquitectura de fina calidad. Dentro de una estructura muy completa y de planos limpios, hay ventanas cuadradas, tratadas como huecos en el muro. Aparecen elementos que revelan vagamente, y en este caso con una particular dignidad, las circunstancias de época. Dentro de una modernidad básica, hay soluciones formales que señalan la posición "detenida". Ello se concentra, sobre todo, en las grandes verticales sobre la portada y ésta misma, por sus proporciones, por su opacidad y por el modo de estar exaltada en altura, muestra que los autores se han acercado, con la calidad adquirida en el ejercicio de la nueva arquitectura, a imágenes del pasado. Similares soluciones plásticas en los accesos presentan los tres edificios, sólo que el de la Bolsa y el I. B. O. parecen más logrados. Esas entradas tienen cierta grandilocuencia más por el tamaño y la proporción que por los detalles y de ahi resulta una monumentalidad típica de este período, que en Italia había realizado Piacentini en la Uni-

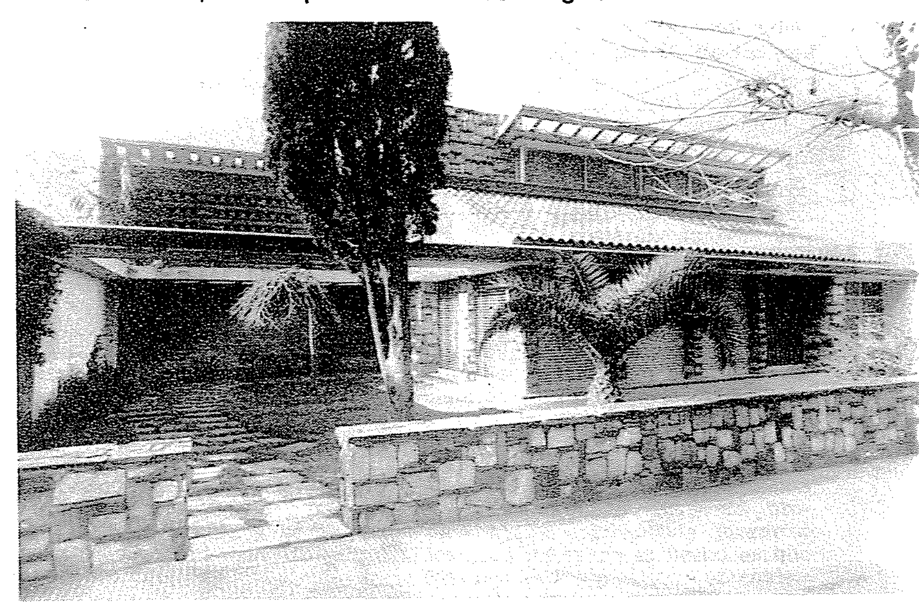
versidad de Roma y Speer en Nuremberg, hacia 1934.

Fresnedo representa en Montevideo el más apasionado y constante admirador del maestro estadounidense Wright. En Bulevar Artigas esquina Guaná (1941) construyó una residencia en cuyos exteriores domina el sistema de grandes superficies con altas salientes verticales, que hacen rítmico el plano dominante. Entre las salientes se insertan las ventanas. Sobre la calle Guaná se ha situado una poderosa zona-patio, entrante, desde cuyo gran techo perforado descienden plantas que producen una vinculación entrañable entre el verde y la arquitectura. La masa general es fuerte pero no pesada. Hay un juego de formas que al combinar las dominantes horizontales con los elementos verticales dan aplomo y levedad al conjunto. En la residencia de Carlos de Pena 4164 la solución que Fresnedo pudo adoptar es más amplia y abierta. Parece esta casa nacida de una intuición que se presentó entera y sin problemas. Los materiales usados son naturales y visibles; piedras de diferente textura y coloración, con el resultado de una vida sutil del color y la calidad de la materia. Las ventanas están ordenadas formando fajas horizontales con pequeñas nervaduras de piedra que las separan. Junto a la vivienda se creó un espacio-patio con una gran superficie de hormigón como techo, agujereada tan ampliamente como para albergar un árbol. El muro de fondo del patio esta trabajado con salientes, de su propio material. En resumen: este edificio suscita una sensación de humanidad viviente y familiar, junto al suelo.

Por último la Facultad de Arquitectura, proyectada conjuntamente con Muccinelli, dentro del período que estamos estudiando y terminada en 1947 en Bulevar Artigas y Bulevar España, significa por la altura del terreno, bien aprovechada, y por la fuerte horizontalidad de la masa total, también aquí verticalizada por nervaduras, un impacto arquitectónico atrayente. Tiene un movimiento de planos en el que interviene la plataforma de entrada y el saliente del techo, en el cual se aloja la vibración luminosa del vidrio de las puertas de acceso. Por dentro, el sistema de espacios es sencillo. Un gran patio enjardinado, con árboles, adquiere una significación particular.

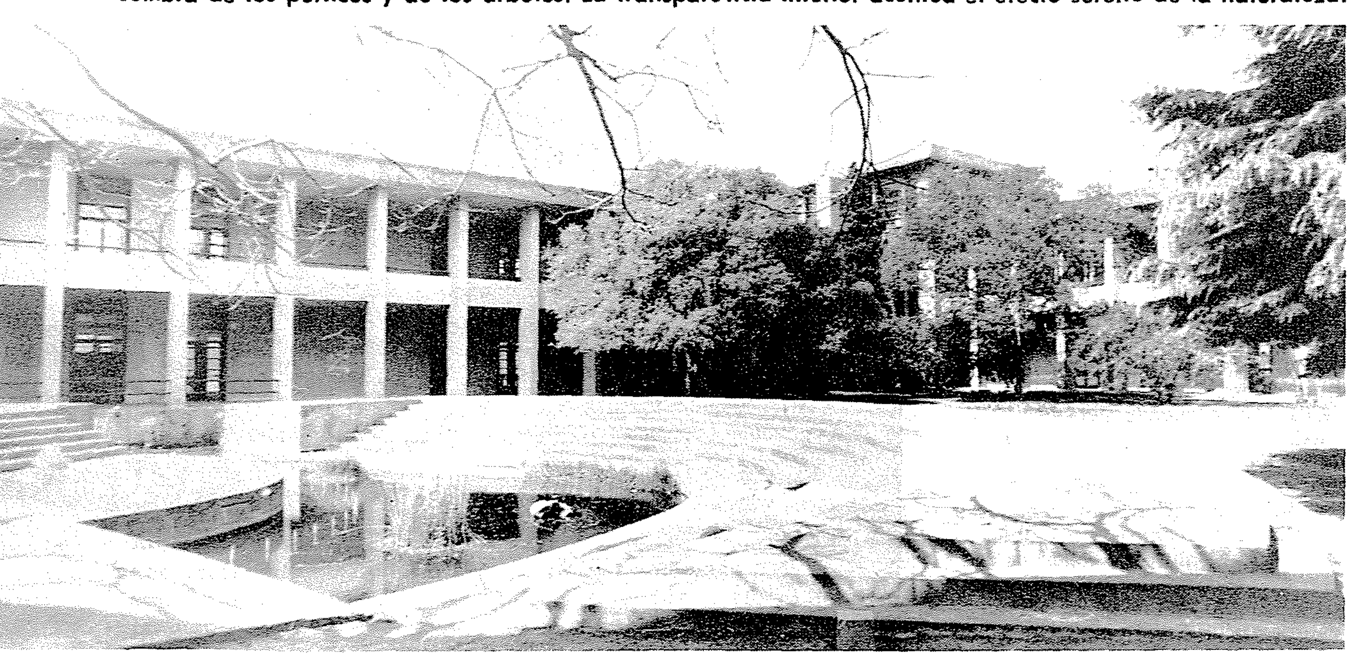
La Biblioteca Nacional, de Crespi, fue objeto de un concurso rea-

Fresnedo. Residencia. Piedra, teja, naturaleza, variedad de colores y texturas. El árbol en el patio está situado bajo un gran hueco rectangular del techo. Cierta fragmentación de las formas separa esta amable creación, de las primeras obras de Wright.



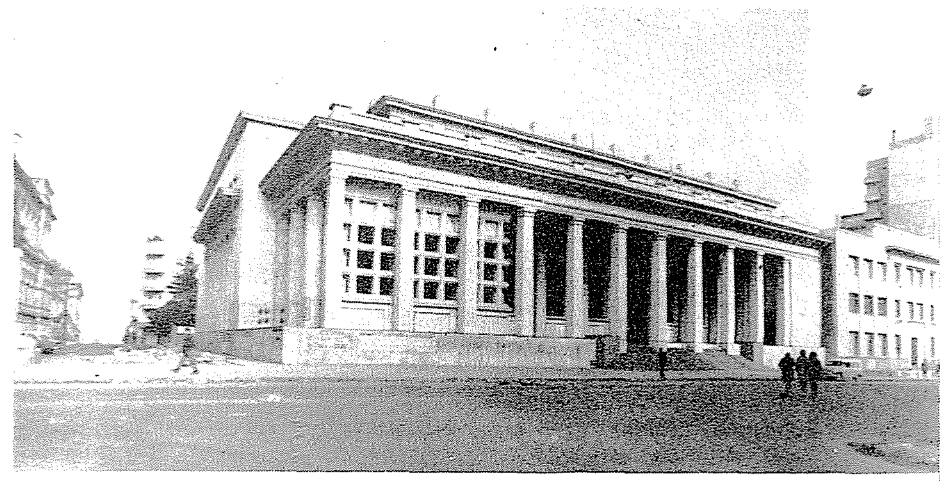
lizado en 1938. Hubo dificultades técnicas durante el desarrollo de la obra y el edificio no se inauguró hasta 1947. Se trata de un retroceso en el tiempo similar a otros, pero más grave, porque los concursos son índice del estado de las ideas, tanto del arquitecto como de los jurados. La Biblioteca Nacional revela claramente el abandono de la modernidad para situarse en un clasicismo académico. Crespi había demostrado antes una posición diferente, cuando en sociedad con Herrán construyeron el Yacht Club en el puerto del Buceo, en 1935. Hay dos obras de Faget y Faget Figari, en la calle San José 1338 (1943) y Julio H. y Obes 1416 (1940), que constituyen un caso diferente. No es una arquitectura del retroceso sino la continuidad de una tendencia propia que no acepta la transformación arquitectónica del siglo XX. Sobre un fondo de fachada simple, agregan como elementos animadores cornisas, algún balcón de hierro, o simplemente detalles decorativos. Todo ello muy del gusto de la clase media. Hay en la arquitectura de los Faget una plástica que se recibe bien junto a una indecisión entre el camino del futuro y el del pasado. En Bulevar Artigas 1214 Schaffer y Caviglia realizaron un edificio hacia 1947. Se trata de una construcción esquina, en la cual aparece muy maltratada la solución indecisa que

Fresnedo. Facultad. Por fuera un fuerte ritmo de verticales y algunos saledizos importantes. El edificio se vierte hacia el patio que es su centro de vida. Allí el diálogo entre alumnos y docentes nace solo, a la sombra de los pórticos y de los árboles. La transparencia interior acentúa el efecto sereno de la naturaleza.



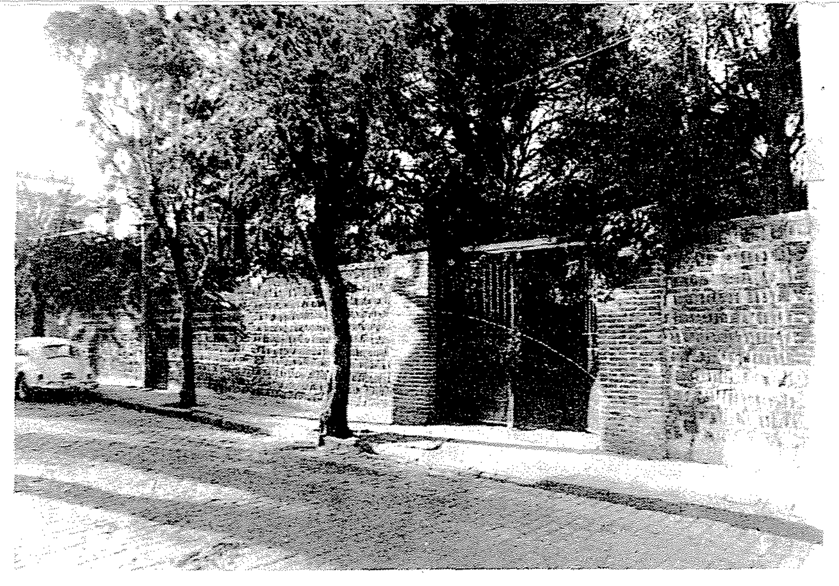
hemos comentado con respecto a los arquitectos Faget. Aquí hay una incoherencia que mancha la superficie con elementos dispares sin relieve y sin destaque en ninguno de ellos.

En la calle Trabajo 2773, cerrada al exterior por un tosco muro de ladrillos que limita un jardín con piso de piedras y magníficos árboles, entre los cuales un roble de 70 años, está la residencia del arquitecto Leborgne, realizada en 1940. La calle es pequeña y angosta. Ninguna nota de temporalidad se expresa al exterior y casi podría decirse que esta idea puede hacerse extensiva a todo, porque la vivienda misma parece no tener estilo ni tiempo. Es espontánea y construida pensando más en tener un lugar para vivir una vida muy personal y familiar, que una "obra de arquitectura", y acaso por eso lo es más. El conjunto tiene un tono romántico que se valoriza en estos años. Las obras de arte de Torres García o de su escuela, o las del propio arquitecto, revelan una orientación estética devota, que le lleva a complementar viejas piezas de piedra, obtenidas de la demolición del pórtico de la Plaza Independencia, una de las cuales, ahuecada, ha transformado en fuente. El tono romántico a que hicimos mención está en todo; en el descuido respetuoso del jardín; en la fusión inseparable entre la arquitectura y el ladrillo, sobria y elemental, y la naturaleza; en la presencia de las viejas piedras o de los adoquines que forman el suelo de entrada. No hay nada que pueda revelar mejor la actitud espiritual de un arquitecto que su casa. Si el tono de irracionalismo que impregna el conjunto no fuera suficiente para señalar una actitud en la vida, lo sería el pequeño monumento adosado a la pared y dedicado al Conde de Lautréamont, lejano precursor del Surrealismo, en el siglo XIX.



Crespi. Biblioteca Nacional. El resurgimiento de un eclecticismo superado aparece en un edificio público. El "enrejado" detrás de las columnas, a la izquierda, resulta visualmente agresivo.

La Facultad de Ingeniería fue obtenida por concurso que ganó Vilamajó, en 1938. Situada en un lugar privilegiado, lo primero que hay que decir de ella es que la implantación dentro del terreno es excelente. El edificio levanta su masa principal del suelo y por debajo de él se circula y se ve. La mirada se extiende sin dificultad hacia el río, hacia el espacio verde inmediato, limitado por la masa gris del edificio de hormigón con animaciones en relieve o en hueco. La fachada posterior aparece salpicada por pequeños salientes, que con sus manchas de sombra matizan y animan levemente la enorme superficie. Un juego de volúmenes atractivamente complicado, en el cual sobresale hacia el frente la Sala de Actos, aleja la simplicidad y crea la compleja armonía que es una de sus notas más típicas. La funcionalidad interior, el tamaño de sus salones, la disposición de los distintos espacios son problemas que corresponde juzgar a los usuarios; pero el hecho es que los resultados plásticos obtenidos, que nos pertenecen a todos y que



trata de una arquitectura personal, original, que se toca con las corrientes madres de la época, pero que ostenta lo inédito, que es un valor infrecuente. Sin embargo, hay obras de Vilamajó que lo muestran haciendo su experiencia de "acercarse" al Racionalismo; un Racionalismo muy libre e imaginativo, como los edificios de Juncal y Rincón y de 18 de Julio y Magallanes.

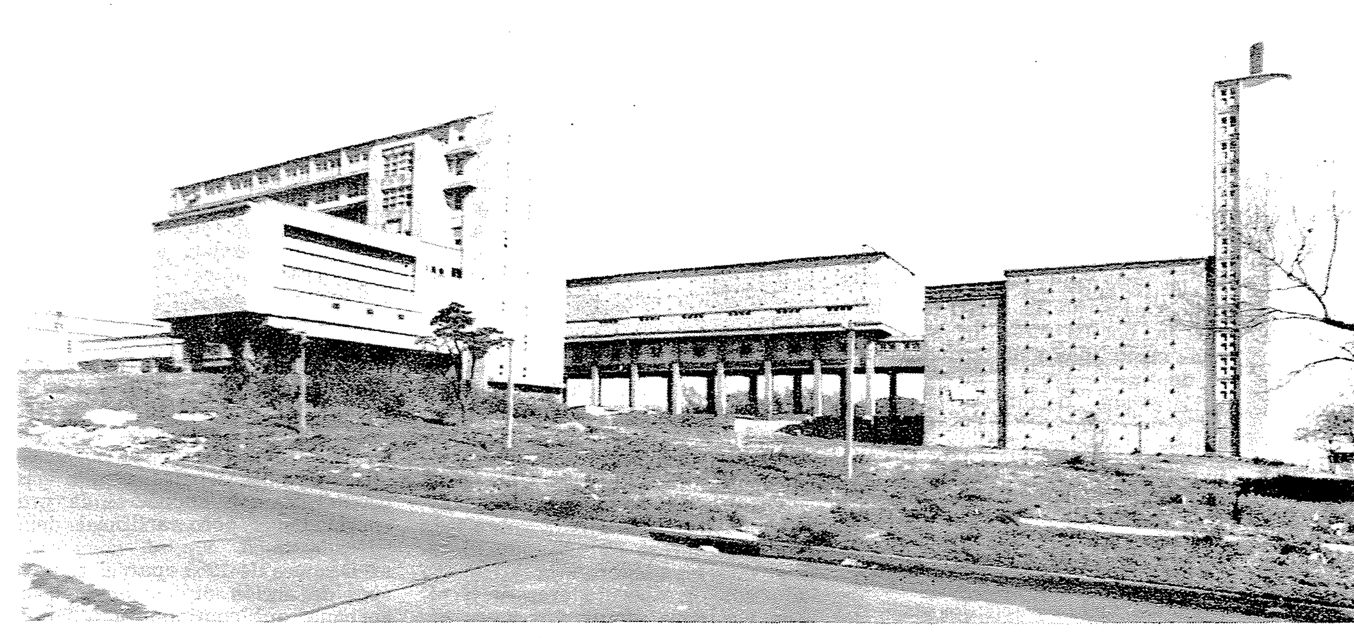
•

Por último, grandes edificios de ostentosa apariencia se construyen en este período o muy cerca de él. Una verdadera marcha atrás, has-

Leborgne. Residencia. El cerco ostenta la rudeza de un muro realizado con intenciones de cerramiento total. Adentro, naturaleza románticamente desaliñada. Entre los árboles, la casa es arquitectura sin dogmatismos teóricos ni hibrideces. El movimiento moderno pasa a su lado sin perturbarla, pero le deja su lección, bien asimilada. Prevalecen la honradez arquitectónica y la espontaneidad. Varias obras de arte se integran en el conjunto del jardín.

constituyen un elemento fundamental en la educación colectiva, están ahí, ostentando un valor realmente importante. Se adhiere al suelo y se levanta de él; es alto y bajo; es entrante y saliente; deja pasar la vista o la detiene con la fuerza de su materia. Hay algo en esta Facultad que la sitúa entre las piezas excepcionales de la arquitectura. Lo que cabe lamentar es que el edificio esté inconcluso, sin el acabado interior perfecto que se había previsto. Por otra parte, la proporción original está levemente alterada porque fue necesario agregar un piso a la masa central. Pese al momento en que se proyectó, no puede relacionársela con ninguna orientación hacia el retroceso como a tantas obras del período. Aquí se





Vilamajó. Facultad de Ingeniería. Difícil de ilustrar: su conformación imaginativa y su estructura de "totalidad" le dan infinitos puntos de vista. No hay sistema de ordenamiento conocido. La dureza de las superficies de hormigón gris se atenúa por el juego de sombras de los pequeños salientes que aquí son rústicos y grises, mientras en su residencia son piezas de cerámica coloreada.

ta el eclecticismo del 900 y más lejos aun. Son también imitaciones estilísticas realizadas con mayor o menor conocimiento histórico y sensibilidad. Algunos arquitectos siempre trabajaron así; otros lo hicieron sólo en esos años del retroceso y otros, finalmente, continuaron desde entonces hasta hoy. Es que la solemnidad aparatosa es una mercancía de buena aceptación para los altos niveles sociales. Como ejemplos se pueden citar: Banco Mercantil, Agencia Cordón, 18 de Julio 1865 (De los Campos, Puente y Tournier, 1944); residencia de la calle Cremona 670 (arquitecto argentino Doubourg, 1950); edificio Liberty, Alfredo Navarro 3102 (Caja Sarasola, 1950); edificio de Bulevar Artigas 1207 (Cattáneo, 1950); Embajada de España, Av. Brasil 2770 (Ing. Cavestany y Boix, 1949); y residencia del arquitecto De los Campos, en Álvaro Costa 3555 (De los Campos, Puente y Tournier, 1950), mejorada esta última por su estilo Tudor libremente tratado y por una refinada construcción en ladrillo.

EL GRAN DESPLIEGUE
1945 - 1971

Muy poco tiempo después de la paz se advirtió la división del mundo en dos grandes zonas de influencia. Los Estados Unidos propusieron en 1947 el plan Marshall de ayuda económica a Europa. Se inició entonces la guerra fría. Hacia Estados Unidos afluyó el dinero del mundo y así se transformó en la super-nación de Occidente.

La firma del tratado militar del Atlántico Norte en 1949 y la posesión por los soviéticos de la bomba atómica agudizó la tensión en los bloques. La respuesta norteamericana fue la orden de fabricar la bomba "H"; la soviética, unos cinco años más tarde, el pacto de Varsovia.

En el año 50 comenzó la guerra de Corea. Nuestro país hizo enentonces muy buenos negocios que se sumaron a los ya logrados durante la Segunda Guerra. Así se creó un período de prosperidad muy singular, que permitió cierto desarrollo en algunos terrenos y se prolongó hasta mediados de la década del 50.

El proceso más importante de nuestro tiempo toma vigor en Bandung (Indonesia), donde una conferencia de países afro-asiáticos, realizada en 1955, puso en marcha la descolonización.

En los Estados Unidos hubo un receso económico debido al desarrollo industrial del Japón, al de algunos países europeos y a ciertos procesos internos como el de la automación.

Absolutamente decisivo para América Latina fue lo que ocurrió en Cuba el 1º de enero de 1959. Después de una breve lucha en las sierras, grupos revolucionarios con Fidel Castro al frente entraron en La Habana y tomaron el control del país. Se inició así en nuestro continente la construcción de un Estado que en 1961 se declaró socialista y pocos meses después tuvo que resistir en Playa Girón una ofensiva ordenada por Kennedy. Cuando triunfó Castro, y sobre todo cuando expresó su adhesión al socialismo, no quedaron en la Habana ni ricos ni especuladores ni técnicos. No había arquitectos y era necesario hacer planes de construcción. Hubo que improvisarlos y así fue naciendo una arquitectura de modernidad muy indecisa, europea o norteamericana, con ingenuos agregados nacionales.

A este hecho de magnitud, que en cierta medida actuó como detonador, siguió la serie de liberaciones de los pueblos del tercer mundo en la década del 60. El clima de violencia se extendió lentamente. El sistema de dictaduras y golpes de Estado se generalizó. Las masas no se aquietaron; hubo estancamiento económico, retrocesos, y en algunos casos un desarrollo sin base, rodeado por la miseria. La inflación fue general y nadie supo qué hacer para combatirla. Las fórmulas de los tecnócratas fracasaron unas detrás de otras.

En Uruguay hacia el 55 se sintieron ya las señales de una crisis económica que sucedió a la prosperidad un poco artificial de la década 45-55.

Después de 1963 aparecieron grupos de acción directa en guerrilla urbana, que continuaron con redoblada violencia.

Hace dos años los obispos de América Latina, en Medellín, con asistencia de uruguayos, aprobaron importantes documentos que revelan una posición de vanguardia y una aguda toma de conciencia de la problemática continental.

El largo conflicto que Francia arrastraba con Argelia se terminó en el 62. Como estado independiente, Argelia comenzó en plena tensión revolucionaria una política de realizaciones. La arquitectura adquirió singular importancia; pero, como en Cuba, no hay allí arquitectos suficientes ni las facultades han mantenido sus maestros. Se

apela a contratar profesionales de diversas partes del mundo. Algunos uruguayos se han radicado y actúan en la docencia en organismos públicos o en forma particular.

LA VIDA ESPIRITUAL

La filosofía existencial, que practicaron sobre todo ciertas clases intelectuales y que en algún sentido fue moda en París, adquirió una vigencia ostensible inmediatamente después de la guerra. Su problemática esencial se desenvuelve en torno a los temas de la existencia y de una existencia que supone estar comprometido; ser "responsable total de su existencia" como dice Sartre, conductor de una de las varias corrientes existencialistas. Se ocupa del ser humano y de su potencia creadora de una manera muy directa. Otro punto de vista importante en el existencialismo que interesa a las artes, es la afirmación de que el hombre es un ser abierto; que frente a la crisis de los valores se va haciendo en la libertad y de ello emana su angustia. La novela y el teatro han atraído a Sartre. Después de la guerra y durante algunos años, el existencialismo adquirió popularidad en París y el Café de Flora fue el centro de los que estaban en la doctrina. Godard realizó el filme "Vivir su vida" en 1962 (Ana Karina), con una fuerte impregnación existencialista.

Por su parte, el marxismo sigue defendiéndose con éxito de sus dos grandes enemigos: la mentalidad del capitalismo y la avalancha de los irracionalismos. Su vigorosa difusión es uno de los hechos "claves" en estos años. Para esta filosofía que confía en un mundo material, comprensible y coherente, al aniquilamiento de lo viejo sucede dialécticamente la vida de lo nuevo, de lo joven. Hay aquí un concepto fundamental para nuestro tema y es que la historia es un rehacerse del mundo y de la vida, y sobre todo, que el hombre tiene la posibilidad de promover los cambios necesarios. Una idea optimista, que estimula la acción.

En cuanto al cristianismo como filosofía y como práctica religiosa sufrió modificaciones radicales y luchas internas que contribuyeron a aumentar el desconcierto de la hora. El rasgo dominante es su inmersión en la problemática social. El catolicismo llega al "aggiornamento" con Juan XXIII.

Joyce, con su Ulises de 1922 y su Finnegans Wake, de 1939, Kafka con El proceso, El castillo y su Diario, junto con otros abrieron nuevos caminos hacia la narrativa de hoy, que se nutre con la angustia, la invención formal libre, la conciencia social y el problema. El relato ha sido relegado o disminuido y el narrar sin línea cronológica de tiempo llegó a hacerse habitual. La burguesía del siglo XIX quiso hechos concretos y un contar lineal. La convulsión renovadora de este siglo dejó atrás su novela, como desechó su arquitectura y superó sus técnicas.

La llamada "nueva novela", con centro en Francia, no logró imponerse. Sin embargo, Robbe Grillet, autor del texto que sirvió de base al filme "El año pasado en Marienbad" (1961) de Resnais, encontró el director brillante capaz de hacer un filme lleno de ambigüedades estéticas y de aperturas; un verdadero enigma que se abre hacia cualquier parte y que en ese sentido y por cierto fondo surrealista constituye un ejemplo del arte de nuestro tiempo para las élites.

En América Latina, la producción de novelas y cuentos alcanza límites insospechables con nombres como Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Benedetti, Carpentier, Onetti y otros. Es indudable que tanto en cantidad como en calidad superan lo que se venía haciendo en América hasta ahora. Sus obras no tienen siempre contenido estrictamente político o económico, pero su visión colorida, imaginativa, alucinante, sacude y conmueve. La alteración del tiempo en el relato, la constante incitación al lector para "comprometerse" con la obra, la riqueza del lenguaje y los temas, hacen de esta narrativa un poderoso elemento de renovación.

El uruguayo Onetti no figura en el elenco de los autores obsesionados por la problemática latinoamericana. No es hombre combativo y prefiere situarse en su soledad, para vivir los problemas universales del ser humano actual. Su mundo confinado constituye una cima muy alta en la literatura de hoy.

Los mayores esfuerzos científicos actuales se refieren a la energía atómica por su doble valor en la paz y en la guerra. El transistor, en 1948, abrió caminos nuevos. La electrónica y la cibernética han creado posibilidades de comunicación de vigorosa influencia en el sistema de relaciones humanas en la sociedad de masas. Desde nuestras casas pudimos asistir, en 1969, al primer descenso de los hombres en la luna. Un mojón en la historia.

La radio, la T. V., la prensa, el afiche y el cine, constituyen poderosos y dominantes medios de comunicación que proporciona la técnica y que promueven actitudes, problemas y a veces soluciones a las masas de las Megalópolis.

La actividad cinematográfica en el período 1945-70 fue ingente y muy variada. Los países productores han intentado nuevas formas para esta industria onerosa.

En Italia, el neo-realismo surgió en 1945 y ante la situación, por economía y por el cuadro social ambiente, buscó nuevos recursos fílmicos. De Sica, Rosellini, Sabattini, libretistas prestigiosos, aconsejaban dejar de lado el argumento y filmar lo que ocurre y tiene significación, eliminando los actores profesionales. El cine italiano abordó luego los temas más duros de nuestro tiempo: la tragedia del hombre concreto, la incomunicación, la injusticia social y la angustia. Aquí es fundamental recordar los nombres de Antonioni y Fellini.

En Francia, alrededor de la revista Cahiers du Cinéma se formó la "Nueva ola". Los que intervinieron eran jóvenes, tenían poco dinero y equipos ínfimos. Se ocuparon del manejo directo de la cámara y del montaje. Sin embargo lograron filmes como "Sin aliento" (1959) de Godard, que llegaron a una discreta compensación económica y a mucha aprobación crítica.

En el mundo socialista el cine está al servicio de las ideas políticas y de la estructura del Estado, pero aquí también quedó atrás el "aparato" y la composición perfecta. Se ha ido entrando en una filmología sencilla, que se ocupa de los problemas de la vida cotidiana como en "La calle de los tres álamos", de Lióznova (1968), llena de melancólica alegría, salud moral y una cierta ingenuidad.

El cine norteamericano está pasando su momento de crisis. Hollywood tiene un destino nebuloso. En 1960 se formó en Nueva York el grupo del Nuevo Cine Americano, contra la gran producción industrializada. Adoptó una postura radical y afirmó, con fuerza, que su interés está en la vida del hombre. Ante el embate, Hollywood reacciona y produce películas de alta calidad en las que recoge, entre otros, problemas de la vida urbana y de la juventud en forma preferidamente simbólica. En "Busco mi destino" (1969), la apacible vida "hippie" expuesta por Fonda y Hopper, termina en un final cruel. En cuanto a la insurgencia juvenil, el desajuste y la libertad, son el tema sostenido de "Zabriskie Point", de Antonioni (1970), en medio a una hermética simbología, con un final ambiguo y brillante.

En nuestro Tercer Mundo la producción es irregular en calidad y cantidad. Se han intentado esfuerzos para construir un cine de choque y enrolamiento, con éxito variado pero con obstáculos y dificultades de todo orden.

Se han modificado las viejas ideas sobre el espectáculo teatral. Que el público intervenga, se comprometa y se adhiera a la obra para vivirla, son objetivos tenazmente perseguidos por amplios sectores del teatro nuevo. Telones, abundancia de trastos o "realismo", han quedado desplazados. Prevalece la austeridad. Actuaron en la platea, andamiajes, permanencia del elenco en escena, actores que la luz señala. Todos son recursos complementarios para avanzar hacia la integración total del público con la obra. "El Tobogán", de Langsner es un ejemplo reciente.

El Teatro Circular, o por lo menos su esencia, viene de muy antiguo. La voluntad de renovación lo reinventó para envolver el espectáculo con el público.

●

El siglo XIX transfirió a otros campos la necesidad clasificatoria de las ciencias, que saltó la valla del 900 y se coló en nuestro siglo. Pero ya en 1971 ordenar rigurosamente corrientes en las artes, por ejemplo, es tarea que conduce al equívoco y al error. Entre los artistas, cada uno es como quiere o puede ser. Cambia de una modalidad a otra, en cortos plazos. Todos están en el río histórico; pero todos son "ellos", y en arte eso es lo único cabal. Apenas se podrían establecer coincidencias o vecindades aleatorias. Éste es uno de los resultados de la individualidad y la libertad desarrollada; de la agonía de las disciplinas académicas.

En el intrincado panorama del 70 existen "fuerzas artísticas" que orientan las creaciones hacia uno u otro norte. Continúan muchos artistas en una serena línea de creación individual y búsquedas personales de matices, formas, colores o armonía. Otros se lanzan en el complejo indagar de esta hora para, "absorber mundo" como diría Guardini; pero mundo personal, reflejo frente al mundo, a veces hondo pero contenido. Los más, o los más nuevos, se integran en la numerosa falange de investigación.

La idea de "composición" imperante hasta la revuelta artística del siglo XX se perdió en el tumulto renovador. El clásico concepto de la obra "compuesta", en la que nada se debe agregar o suprimir para evitar la destrucción del conjunto, cede hoy ante la movilidad, lo imprevisto y lo aleatorio. Se han esfumado las fronteras entre las artes. Para Le Parc y su grupo el arte rodea, suscita la incorporación, crea ambientes, promueve. Color y luz cambiantes, música, volúmenes y por todos lados desconcierto y sorpresa son formas que muchos artistas estiman particularmente. Todo lo cinético, a veces confusamente llamado cibernético es estimado, porque el dinamismo constituye la nueva dimensión del hombre actual; dinámicas son nuestras máquinas y nuestras horas. La escultura por cuyo interior se puede andar (arte "Walking") llega a ser arquitectura cuando se transforma en habitable, como en la estructura espacial para verano que construyera Bloc en Almería (1966). Blanca y compleja en sus formas interiores y exteriores, significa la movilidad del hombre mismo y la anulación de límites entre escultura y arquitectura, tan diferenciadas en las estéticas tradicionales.

La ambigüedad, lo incierto y lo dudoso son elementos nutricios para el valor artístico. Se vincula lo ambiguo al espíritu del Zen japonés, que ha entrado con increíble penetración en el pensamiento de Occidente y en sus creaciones artísticas. Eco afirma que el Zen impregna cierto arte actual y que Cage es, en la música, "el gran sacerdote de lo casual". Y sin duda el Zen, con su irracionalidad esencial, fecunda el nuevo prestigio del Surrealismo evidente o subyacente.

Todo el arte que gira en torno a lo ambiguo, a lo aleatorio y a la alteración del tiempo en la novela, el cine o el teatro, expresa la impotencia de la razón sola para penetrar la vida, cada vez más engorrosamente comprensible.

El Arte Pop viene del 60 y se opone al arte cantado de las élites. Es también una forma de rebelión juvenil. Maneja cualquier sustancia u objeto. Agrega en sus obras artículos de venta masiva y juega e incita entre la tecnificación y el estándar. Se vale de avisos, etiquetas, tiras cómicas y toda suerte de vulgaridades. "Si no los puedes vencer únete a ellos", decían algunos artistas con ostentoso cinismo, mientras pegaban avisos de conservas sobre el cuadro. Y a veces se incluyen caricaturas y hasta el retrato de Kennedy. Y también andan en el Pop la burla y la ironía. Lo caduco y lo feo no importan: con ellos en mano se lanzan algunos artistas a una romántica cruzada de rescate del valor estético. Al Pop le seduce una nueva conciencia social. No obstante a veces se desvía alegremente hacia la sátira o la parodia. Restany decía (1964) que el Pop había muerto en Estados Unidos. Pero no; ha cambiado, y ése es el mejor signo de su vitalidad. En el mismo año Canaday afirmaba que el hecho de que el Pop existiera es un test esclarecedor sobre el arte de hoy.

Puede haber un trasfondo Pop en la arquitectura, como lo hay surrealista, pero a través de símbolos provocados por las mismas reacciones espirituales, aunque muy diferentes en la forma por la responsabilidad social que impone la base misma de la arquitectura.

Por su parte el arte Op, también considerado por algunos predictores pesimistas en proceso de desaparición, sobrevive, y con renovado vigor en muchos casos, como en la obra de ciertos "cartelistas" en la que a veces imprime vibración, inquietud y cierto misterio o estructura difícilmente asible. Una relación demasiado estrecha de este arte con Vasarely le quita vastedad a sus productos. No se podría decir, acaso, que sea un "arte" nuevo, pero por lo menos es otra cuerda que suena en el apasionante concierto del 70. Es dinámico y algunos de sus recursos, como el de la repetición, introducen elementos de actualidad y levedad en la nueva abstracción.

El Neo-Dadá, en el que cabe la mayor parte de algunas experiencias sorprendentes; el Camp que maneja el amable ridículo de lo que está fuera de moda; el Arte Conceptual, muy indefinido, una de cuyas obras describe el pintor Capozzoli que la conoció en Nueva York en 1969, y que consistía en reunir fósforos, pólvora y unas instrucciones para actuar, bajo el título de "El incendiario", son todas formas de experimentación que aparecen y a veces regresan modificadas y entremezcladas. El "objeto hallado" o el que ha sufrido alguna modificación son también formas expresivas, de antecedentes lejanos hasta el dadaísmo en muchos casos. Frente a ese arrastrarse en el tiempo, el Arte Mínimo se acerca a la corriente más austera y rústica de la arquitectura y ha dado una escultura abstracta fe-

rozmente simplificada. La Figuración continúa firme a lo largo de estos años, muy aceptada y tan cambiante como para modular los lenguajes más dispares en su amplia gama de aproximaciones a la realidad reconocible.

Todas las corrientes citadas pueden "detectarse" en la arquitectura, porque aun manteniendo muy en serio los puntos de vista sociales que sustentan su hacer, los nuevos arquitectos buscan lenguajes variados o incitantes como los reclama la década que comienza.

La "obra abierta" constituye, junto a la "ambigüedad" un norte buscado afanosamente, porque introducen en el arte una nueva visión del mundo. Gaudí, Wright o Resnais han creado o contribuido a crear eficazmente el vasto horizonte nuevo que supone una renuncia a la eternidad y por tanto la aceptación de lo efímero en la obra de arte. La arquitectura modificable, la chatarra hecha escultura y el cuadro sin bastidor se integran al concepto de "corta duración".

Un arte transformable, imprescindible en la arquitectura del futuro, y necesario siempre para la visión inquieta y ansiosa del presente, es la única posibilidad real de durar en la transformación, que concede nuestro tiempo.

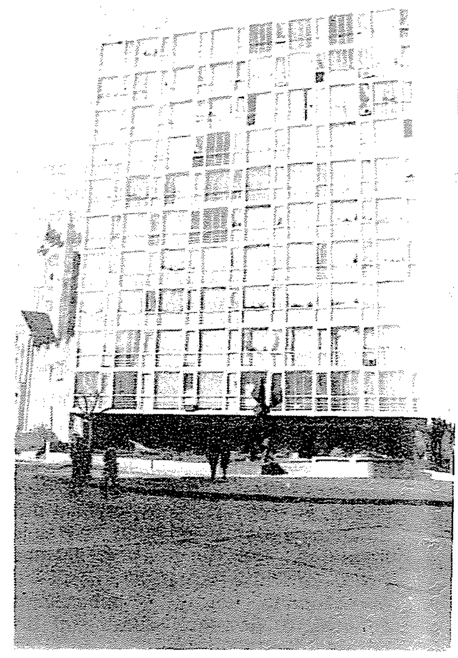
El arte de hoy reclama su lugar en la vida cotidiana y se autoniega en su tradicional autonomía y jerarquía. Y es razonable porque el arte debe ser vida; vida de cierto modo, pero vida al fin. Interesa señalar la opinión de Fevre para quien el elemento de azar que se incorpora al arte de hoy significa la recuperación del sentido mágico que estaba en los orígenes del arte.

En síntesis, un penetrante espíritu experimental se ha infiltrado en los artistas y nada queda al margen de sus búsquedas; ni la tosquedad de vocablos o escenas en la literatura, el teatro o el cine; ni la del hormigón, el ladrillo o la argamasa común en la arquitectura.

En el vertiginoso fluir del tiempo, la aprehensión de la obra de arte actual, más que nunca es un acto único, directo y total. De ningún modo un ejercicio moroso de comprensión racional.

El Happening no es un espectáculo al que se asiste, sino un suceso en que se interviene. El grupo humano es protagónico y se expresa sin programa estricto. La "obra" no está hecha: es "obra" mientras se está haciendo. Se le ha practicado con entusiasmo en teatros y estadios, como el del Cerro. Se le ha condenado negándole toda calidad de arte. No se sabe si es juego o expresión vital "de la juventud en revuelta, cuando la experiencia creadora prima sobre el resultado", dice Lebel. Es un hecho, un suceso, un momento del que no queda nada, a menos que sea un filme. Arte abierto en máxima medida, se emparenta con la música aleatoria o los intentos más nuevos de otras artes, incluso la arquitectura.

Todo sirve al artista de hoy. Sirve el ruido, desdeñado por siglos que se introduce en la música concreta como un reivindicado material valioso. Sirven también las máquinas computadoras o la extraordinaria Xerox. Casi todos los artistas del 70 sienten el atractivo de la experimentación permanente, de los huecos, las transparencias, lo móvil, el color, la calidad de la materia y la luz.



García Pardo y Sommer. Apartamentos. La luminosidad de nuestro cielo hace peligrosa la pureza de los prismas vidriados, aunque les otorgue reflejos y calidades excepcionales.

EL EDIFICIO TRANSPARENTE

Todo este trabajo tiende a engarzar nuestra arquitectura en el complejo mundial del siglo XX.

Algunas ideas claves pueden conducir a ciertas reiteraciones profundizadoras. Acaso la primera en importancia es la que, aun con el dinamismo de nuestro siglo, hace 70 años que la arquitectura moder-

na lucha, como la filosofía, o la técnica, la religión, o las artes, por concretar ciertos cambios culturales. En cuanto a nuestra arquitectura moderna, siguió siendo la del Occidente desarrollado y sólo en este período veremos apuntar la lucha por una interpretación propia del lenguaje artístico extranjero.

Un tono de libertad y de apartamiento de las normas usadas hashoy prevalece, como ya se vio, en el arte, y con más esfuerzo, por su índole, en la arquitectura.

A medida que los nuevos arquitectos se incorporen al trabajo, deberán introducir en la ponderación profesional, un hálito de insurgencia renovadora y una tesonera búsqueda de soluciones sociales de honrada efectividad y efectiva independencia plástica.

●

En la Avenida Ponce y Charrúa, García Pardo y Sommer levantaron en 1963 un edificio de 10 pisos, cerrados en sus dos fachadas mayores por muros totalmente de vidrio. Es un prisma simple, que se distingue por el color verdoso del material transparente. Las ventanas integran las grandes vidrieras; no son agujeros en muros. El vidrio, verdadero protagonista de la composición, se interrumpe por angostas barras metálicas de sostenimiento, en una fina trabazón ortogonal. El hermoso color de las vidrieras dobles, totaliza la pureza y serena proporción del conjunto. Sin embargo, ya están afectando la monocromia del cristal ciertas manchas de aparición no prevista, que deterioran el efecto de brillantez total obtenido.

El jardinista brasileño Burle Marx planeó el pequeño jardín que rodea la construcción y Dinetto, artista italiano, hizo una animación artística de dos muros medianeros. Completa el conjunto una escultura de chatarra, de Cabrera. Es un sistema intrincado de planos de hierro oxidado, trabajados y colocados con una irregularidad que abre el conjunto, de rigor abstracto y que levanta sus cinco metros de altura cerca de la entrada. La solución adoptada es significativa, porque opone lo tosco, lo complejo, lo abierto y lo que tiene misterio, en su denso sistema de macizos y huecos, al prisma estricto y refinado del edificio. El contraste acentúa valores propios de la escultura y de la arquitectura, y opone dos conceptos del arte y de la vida.

Los edificios Panamericano, en el Buceo, y Ciudadela, en la Plaza Independencia, el primero de Sichero (1958-64) y el segundo de Sichero y Calvo (1959-63), tienen, en escala mayor, los mismos caracteres de los que ya hemos agrupado como edificios "transparentes". Ambos son enormes prismas puros, perfectos, sin accidentes decorativos, con una veintena de plantas. Terminan en una línea horizontal ininterrumpida.

En el edificio de la Asociación Cristiana de Jóvenes, de Sichero y Farinasso (1958-62), en la calle Colonia 1884, las amplias superficies vidriadas están resueltas de modo tal, que han perdido la excesiva levedad y transparencia de los otros casos. En las plantas altas existe una persistente y amplia cuadrícula de franjas estrechas en material de albañilería, salientes. El cuadriculado quita dirección dominante al conjunto, y le otorga una equilibrada ligereza. Por otra parte, evita el exceso de transparencia, por lo menos desde el punto de vista sensorial. La repetición rítmica le da cierto recogimiento, más sugerido que real.

En las plantas bajas hay un importante juego de espacios interio-

Sichero. Apartamentos. En las pequeñas salientes horizontales se han instalado celosías corredizas para atenuar el sol implacable. La línea superior del prisma se señala nítidamente sobre el cielo. Un sistema dinámico de apoyos anima la planta baja.





Sichero y Farinasso. A. C. J. La debilidad brillante del cristal se reduce por la fuerza del cuadriculado, en lo alto.

res, escaleras, grandes vidrieras del suelo al techo y salas que, con la actividad cotidiana, dan la sensación de vida multiplicada, que el arquitecto ha vitalizado aun más, mediante la unificación visual del espacio interior. Hay un gran hueco en el piso de la planta principal que se abre al subsuelo. Todo el sistema de transparencias y vacíos combinados hacen de estas plantas un importante conjunto orgánico de ámbitos horizontales y verticales.

La más reciente construcción con fachada de vidrios responde a un conocimiento seguro de esa especie de arquitectura. Es el edificio del Notariado, en 18 de Julio 1730, obra ganada por concurso por Barañano, Blumstein, Ferster y Rodríguez Orozco. Se inició en 1962 y se le librará totalmente al uso hacia mediados de 1971.

La fachada, con sus diez niveles sobre el suelo, es de una pureza y brillantez impecables. Se presenta sobre 18 de Julio como un rectángulo refinado, en el que se combinan la transparencia del cristal con la calidad opaca y refinada del cuadriculado que lo soporta. En la gran galería de planta baja, los muros diáfanos significan un verdadero esplendor de comunicaciones visuales. Se hizo un segundo cuerpo de pocos pisos, sobre Guayabo, para viviendas, conectado con la zona de 18 de Julio mediante la galería comercial. El acabado de todos los elementos y de todas las partes es realmente de altísima calidad de origen y de impecable mano de obra de colocación.

Las grandes vidrieras de cerramiento exterior, no obstante los valores plásticos que permiten conquistar, pueden crear una vaga sensación de falta de intimidad y apoyo. Hay además otras consideraciones de tipo económico a tener en cuenta: el enorme costo de la maquinaria, de su atención y del combustible necesario para mantener un clima interior agradable.

No querer o no poder enfrentar todos los gastos exigidos es aventurarse a que la belleza se pague al alto costo de una maltratada situación física.

La arquitectura vidriada de los edificios citados no tiene semejanza evidente alguna con un cuadro abstracto, pero la actitud espiritual que comandó la creación de García Pardo o Sichero puede ser semejante a la que induce, por ejemplo, a Costigliolo o Freire en sus decantadas abstracciones pictóricas. Puede suponerse que todos ellos sintieron el requerimiento de hacer algo directo, sin complejidades ni ambigüedades. Rechazaron una parte del arte actual para aproximarse a la otra parte, en busca de soluciones categóricas y pulcras. Contra la ambigüedad, la claridad; contra lo complejo lo simple, y hasta el apego a una especie de matemática subjetiva.

•

En 1948 Fresnedo hizo el Palacio de la Luz en la calle Paraguay 2431. Fue una época de mucha actividad para este arquitecto, que emplea dos tipos de formas plásticas persistentemente. En algunos edificios como el Palacio de la Luz, la Facultad de Arquitectura, el Sanatorio Americano y el edificio para la Organización Panamericana de la Salud (1960) que ganó en concurso internacional y construyó en Washington, usó el procedimiento de crear nervaduras verticales, entre las cuales colocó sus aberturas. De tal modo rompió con los esquemas de las ventanas en fajas horizontales y el efecto resultó interesante.

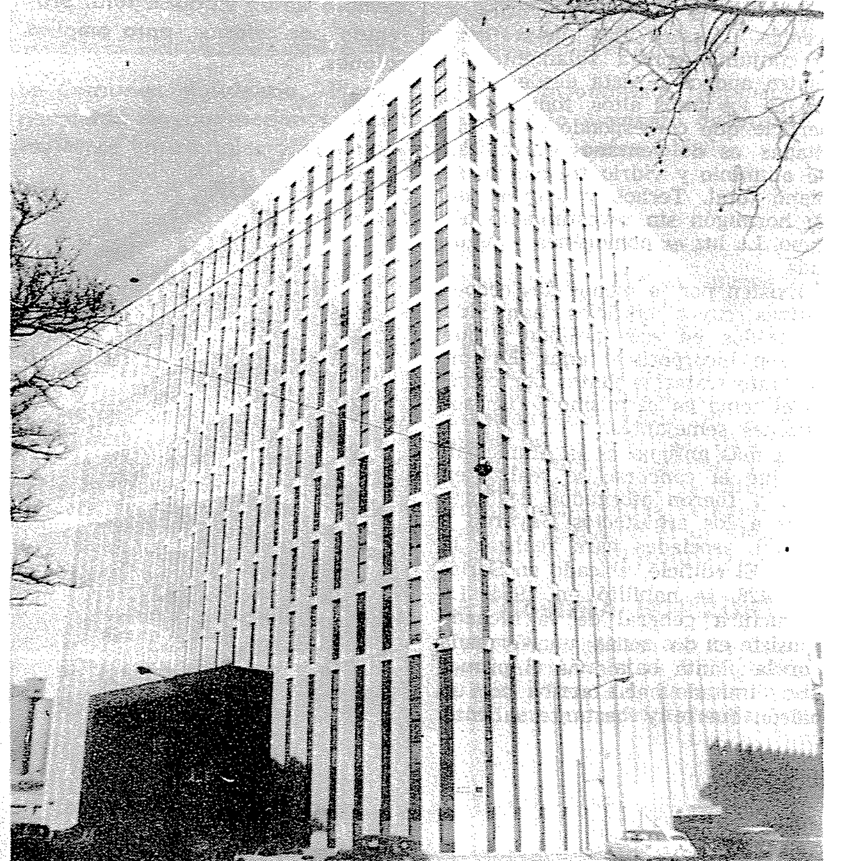
En el Palacio de la Luz, la plástica consiste en un gran prisma totalmente rodeado de nervaduras verticales, entre las cuales hay ventanas fijas en virtud de que se instaló climatización artificial. Fue necesario después transformar al-

gunas de esas ventanas en movibles, para que el espacio interior no quedara totalmente librado al buen funcionamiento de las instalaciones.

El ingreso está formado por un fuerte cuadro de mármol negro y una escalera del mismo material y color. Es lo único de entidad que rompe el sistema de las nervaduras. En el hall, se ha hecho un gran mural de Yepes, con piedras pequeñas entre grises y lilas y en el centro un motivo simbólico revestido de oro.

Es un prisma fuerte, sin la menor concesión. El vigor y la plenitud del "todo" son implacables y el vidrio, en este caso, pasa a ser el material que comunica, sin dominar la composición.

Fresnedo. U. T. E. Potencia de la masa arquitectónica. Una mayor altura de la primera serie de huecos señala la zona base.



Bisogno, Gilboa, Reverdito y Rodríguez Juanotena realizaron por concurso en 1958, un amplio local de varios pisos para el Centro Protección Choferes de Montevideo, en la calle Soriano 1227. El edificio tiene notas de gran interés. No se destacan hacia la calle todos los pisos que funcionan en la parte posterior, por cuanto en el frente hay dos de doble altura cada uno. Son el restaurante y la Biblioteca. Al piso de la Biblioteca corresponde del lado posterior el piso de la Sala de Lectura. La estructura de fachada presenta una entrada amplia, con puertas vidriadas totalmente, pero con un enmarcamiento muy fuerte de los vidrios, que combina ajustadamente la sensación de transparencia y opacidad. Cada alto piso que se acusa en la fachada se completa hacia afuera de la construcción con un balcón saliente importante, que repite el tema del contraste entre lo opaco y lo transparente. Por arriba de esos dos altos pisos vidriados, todos ellos con fuertes barras de hierro pintadas, hay una zona que abarca más o menos un tercio del conjunto, de pequeños vidrios de diferente dimensión y textura, con una gran unidad.

En la esquina de Yaguarón y Cerro Largo existe el edificio comercial de una gran empresa, obra de Albanell y Mazzini (1960-61). La planta baja, para venta, con una forma próxima al cuadrado, y un entrepiso, tiene sus dos muros libres totalmente vidriados y una puerta bien resuelta en la esquina, para eludir la desagradable



Bisogno y otros. Local social. Refinada simplicidad. El racionalismo en auge ya está lejos, pero dejó su lección conceptual en este edificio. La espacialidad interior es rica en variedad, aunque se contiene en una forma externa austera.

ochava. La visibilidad es total como conviene a un local de ventas. En las plantas altas, destinadas a depósito, hay un sistema de quiebrasoles horizontales fijos, calculados para que no sea necesario moverlos, por razones económicas, que le dan al bloque de los cinco pisos altos una gran entereza, alivianada de modo original por los huecos entre las placas de los quiebrasoles. En realidad éste es también un ejemplo de edificio totalmente vidriado, sólo que el sistema de las pantallas fijas sustituye por fuera la brillantez del vidrio por la calidad del aluminio anodizado. Hay un decidido contraste entre la planta baja y las altas.

Este caso señala cómo dentro de los elementos más propios de la arquitectura moderna cabe su empleo muy libre si se sustituyen las fórmulas por las exigencias programáticas a base de inventiva y técnica. La estructura que sostiene el conjunto consta solamente de cuatro apoyos y vista desde adentro en los pisos altos, toda la superficie que corresponde a las fachadas es de ventanas corredizas de aluminio y vidrio formando un plano total. Techos y apoyos son de hormigón sin revestimiento alguno. La luz es homogénea y regulada.

Existen por lo menos dos cooperativas cuyos edificios han sido realizados en este período y que pueden incorporarse aquí. Es importante tratarlas juntas por cuanto el tema es el mismo y las soluciones semejantes.

La más antigua es la Municipal, ya que el concurso se realizó en 1951 y fueron otorgados dos premios a los arquitectos Bayardo y Bellini, asociados para realizar la obra. El edificio, ubicado en Soriano 1426, se habilitó en 1954. La estructura general de la fachada consiste en dos zonas: una formada por la planta baja más el primer piso, limitado hacia arriba por un balcón fuerte y bastante saliente. La obra abarca los cuatro pisos altos y está ceñida y enmarcada por un saliente de dimensiones relativamente finas, pero que se destaca bien. Toda la superficie dentro del marco es de vidrio y está cortada en forma horizontal por aleros bien salientes, de menor longitud que la zona transparente. Protegen del sol del norte y crean a toda hora un

Mazzini. Comercio. Interesante ejemplo de un vidriado total protegido por celosías, para amplios salones.





Le Corbusier. Residencia. Pleno auge del racionalismo. Implacable geometría sin transacciones. Abandono de todo elemento decorativo. Perfectas horizontales y verticales establecen el orden plástico.

efecto atractivo de luces y sombras sobre la superficie del vidrio.

La otra es la Cooperativa Magisterial, obra de Dufau, entre 1958 y 1962. Está situada en Colonia 1726 y tiene un volumen de construcción semejante a la descrita anteriormente. En planta baja hay una amplia entrada. El suelo de baldosas rojas, rectangulares, con su cara superior levemente ondulada, ofrece un aspecto excelente de color y textura. Por fuera el edificio es austero: sólo hay una ordenación de líneas rectas que responden a los elementos funcionales, bien coordinadas y con un fuerte balcón macizo y blanco que valoriza el conjunto. En la parte más alta, un piso retirado, no integra la fachada visible. Faltan algunos trabajos, y lo más importante es la ausencia de un sistema de quiebrasoles, que fueron proyectados para defensa contra la luz del norte.

Como se ve, estos dos edificios casi simultáneos en el tiempo, destinados a cooperativas, responden a una estructura funcional y a un sistema plástico que se diferencia principalmente en los detalles: más fuerte y aplomado el de Dufau y más ligero el de Bayardo y Bellini.

LA VIDRIERA HORIZONTAL

El famoso edificio de Le Corbusier conocido por la Villa Saboya en Poissy, de 1928, tiene en su exterior una categórica franja horizontal. En esos años la horizontalidad de las aberturas era casi un tema programático para Le Corbusier, y lo fue concretamente a partir de la creación del C. I. A. M. (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). La fundamentación que se hacía no era mala: se alegaba que una abertura de extremo a extremo dejaba pe-

Muracciole. Apartamentos. Plenitud formal de esencia racionalista, con sutiles animaciones que humanizan el conjunto.



netrar una luz más uniforme que la que permitía una ventana cuadrada o vertical.

En Montevideo, ésa es la solución de uno de los primeros edificios de apartamentos que hubo en la ciudad: el edificio Lapido, del que ya hemos hablado.

Altamirano y otros. Apartamentos. Simplicidad coloreada. El saliente de los balcones repite un sistema de transparencias y color.



Como tipo más terso y sin la potencia que da la sombra de los grandes salientes existe, en 18 de Julio y Cuareim, un edificio de Muracciole (1949). La composición plástica exterior se basa en una regularidad repetida que corre sin accidentes a lo largo de la fachada más amplia. La alternancia se produce entre fajas de ventanas y fajas de mármol blanco, con una excelente calidad de luz reflejada. Dijimos que ningún accidente perturbaba la síntesis lineal y plana de la composición; pero hacia la zona en que el edificio termina, sobre la calle Cuareim, se quiebra brevemente la regularidad planista, mediante un ángulo que pone un categórico fin a cada zona horizontal y contribuye a limitar el conjunto y a separarlo sin violencia, pero con firmeza, del edificio vecino. Breves balcones con pequeño saliente terminan el conjunto sobre 18 de Julio. Es una solución limpia y pura, como plástica arquitectónica. Tiene todo este edificio una seductora serenidad.

Otra solución de aberturas horizontales diferente e interesante es la que aparece en un edificio de ocho pisos situado en la Av. Soca 1163 , obra de Altamirano, Villegas y Mieres (1953-54). Las franjas están logradas mediante balcones no muy profundos con antepechos en color rojo oscuro, con matices levemente variados. Para que la placa que cierra el balcón no se transforme en un volumen pesado, sino que se mantenga como un plano, en los extremos está el balcón limitado por hierros verticales continuos a través de los diferentes pisos. Ésta es una búsqueda más, pero con un punto de vista totalmente distinto del que siguió Muracciole. Aquí se trata de situar vivacidad y color en el conjunto.

•

Hasta ahora hemos considerado formas-tipo de fachadas en grandes edificios de alto nivel. Pero las cosas no son tan sencillas. La variedad de soluciones intermedias es infinita.

En zonas como Carrasco, que concentra una parte importante de la clase alta, la labor de los arquitectos ha sido muy intensa. En esas residencias la ventana suele tener su jerarquía o perder importancia estética frente al movimiento de formas menores, en el que se instalen elementos de interés para la visión cercana, generalmente inaptos en la visión a distancia. En edificios de gran tamaño la reiteración de un motivo impone valor por su propia fuerza, ya se trate de una gran superficie transparente u opaca, o de la calidad de una materia en dimensión importante. También un juego de volúmenes, que en una masa edificada de mucho tamaño sea eficaz, puede no serlo en una vivienda reducida, donde es probable que lleve a un desmenuzamiento de las formas.

El tipo de casa modesta que "hizo" a Montevideo fue anterior a la crisis del Banco Hipotecario. De toda esa masa arquitectónica que llenó grandes extensiones, en general hay pocos ejemplos de verdadera arquitectura. Sin embargo, son nuestros barrios; los de nuestra clase media de escaso nivel económico que no llega al arquitecto y hace de acuerdo con su gusto personal promediado con el de su constructor.

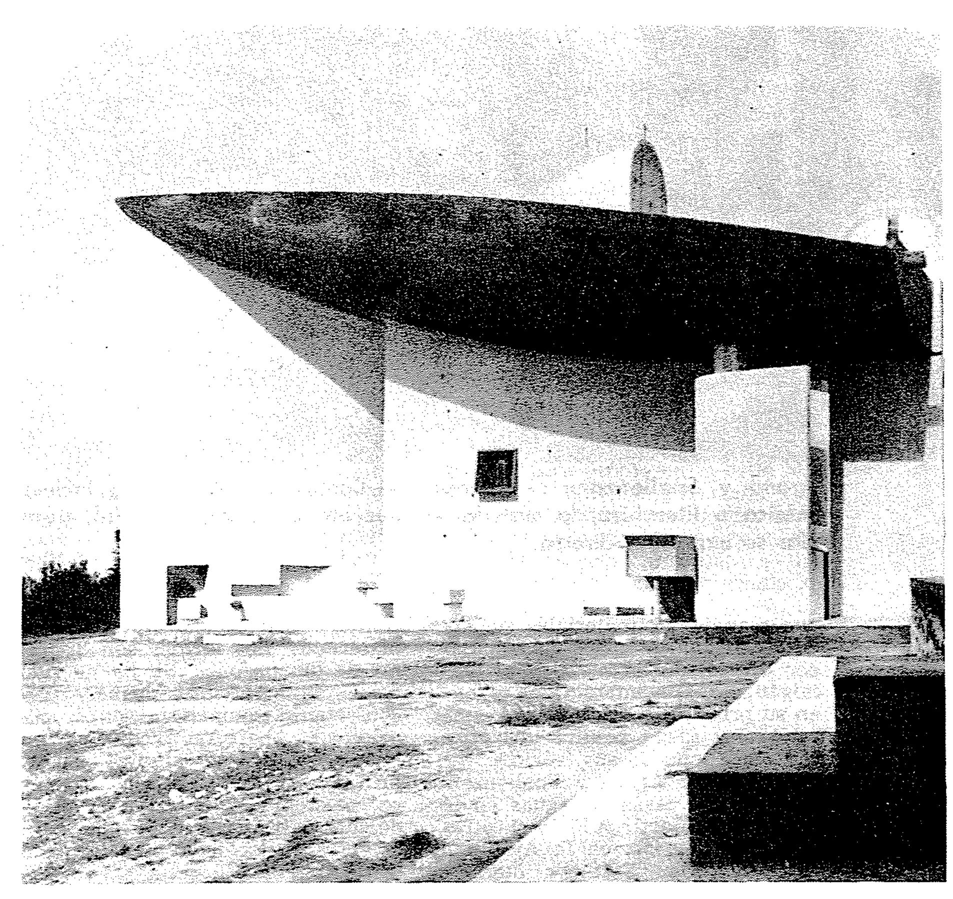
LA VENTANA ENCUENTRA UN LUGAR

Las obras a que nos referiremos ahora significan mucho más que edificios logrados. Demuestran que, en nuestro tiempo, viejos materiales desdeñados pueden adquirir, por la voluntad creadora, la dignidad sin aparato, que es la de hoy.

Levantar lo caído y acercarse a lo que se dejaba de lado por no tener la calidad intrínseca de materia digna, es una actitud que se encuentra hoy en lo social Y que las artes del mundo masificado simbolizan cabalmente.

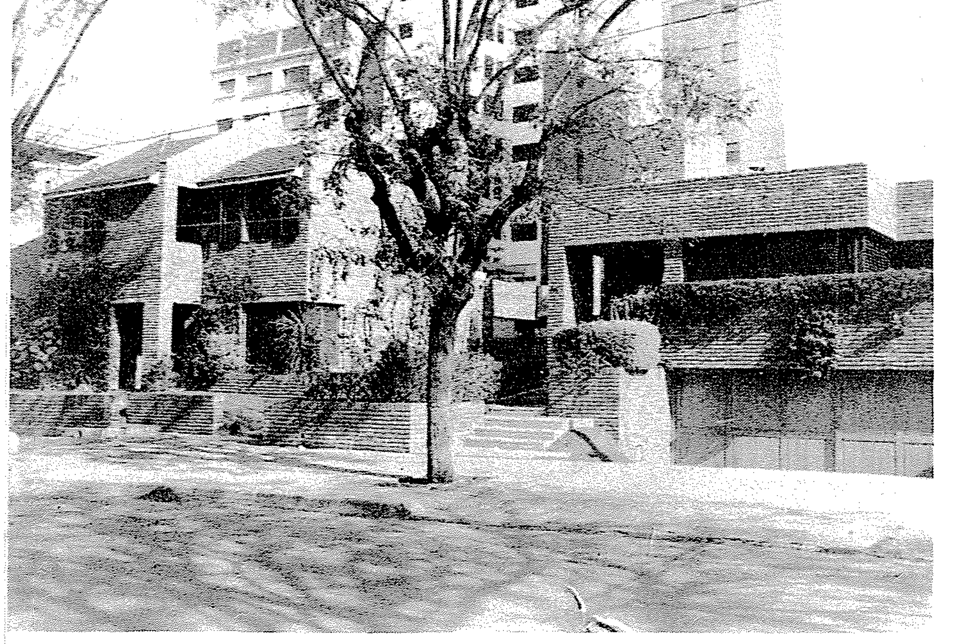
Tras los años de insistente uso del vidrio en grandes dimensiones, mucho tiempo para el pulso vital de nuestra época, en varios países ciertos arquitectos buscan caminos nuevos. O han revivido viejas sendas. Los montevideanos que emprendieron esta ruta hace pocos años, son jóvenes con inquietud y el deseo de ruptura de las fórmulas, aunque sean las nuevas. Precisamente lo que importa en esta nueva corriente moderna es probar otra cosa; y en algunos, situarse con una arquitectura sin refinamientos, más cerca de las soluciones populares que se necesitan con total premura. Pero cabe también el refinamiento. Se han apartado de la arquitectura vidriada porque resultó cara e inconveniente, y porque ha caído al nivel de la fórmula, pese a sus ocasionales excelencias estéticas.

Se siguió el camino de la revolución que llamaremos del 55, que integró también la Capilla de Ronchamp, donde Le Corbusier abandonó el funcionalismo racional que había orientado, y se lanzó a una liberación total.



Le Corbusier. Capilla de Ronchamp. Rompe con el ángulo recto y se repliega sobre sí misma expresando con total libertad un mundo de ambigüedades.

Inglaterra, cuya contribución a la arquitectura del siglo XX no había sido importante, en el 55 resulta ser uno de los agentes más despiertos del nuevo movimiento. Allí se desarrolló el Brutalismo,



Arana y Spallanzani. — Viviendas. — Como en otras artes, incluso música o literatura, la materia se presenta en estado natural, para dar su expresión directa.

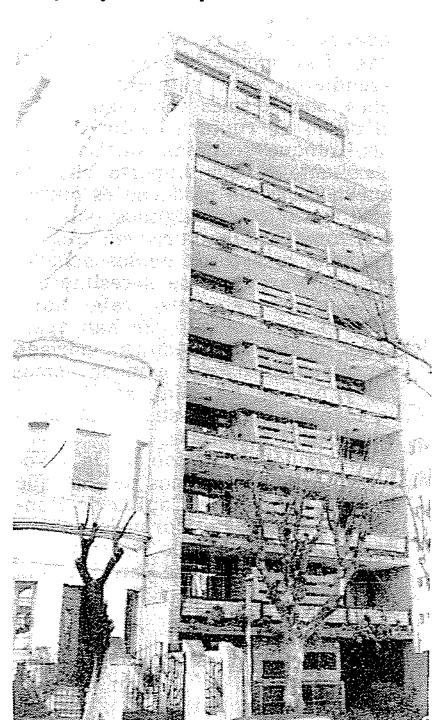
que maneja los materiales sin encubrirlos, que se place en trabajar con el ladrillo, el metal y el hormigón; que inventa formas y que en su principio parece ser sólo una estética y luego resulta una ética como dice uno de sus teóricos.

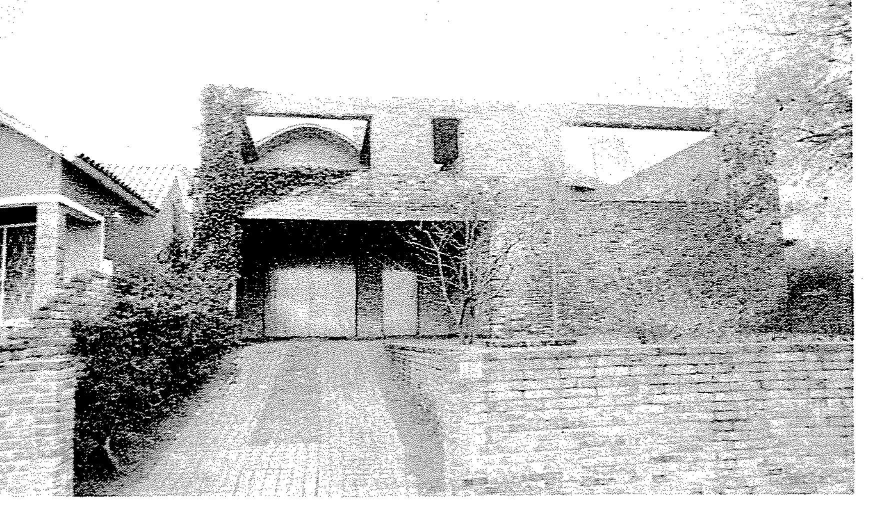
En 1966-68 Arana y Spallanzani hicieron dos casas contiguas en la calle José Martí 3076-78 y otras dos, superpuestas, en la Av. Juan M. Pérez 6459. Son por fuera y por dentro de ladrillo visible en los muros y de hormigón también visible. Se ha querido exteriorizar lo interno, actuar estéticamente con la propia fuerza interior de la pared. Todo eso revela una insistencia en ahondar en un mismo problema. La presentación general de las formas internas y externas resulta expresiva. El color ha sido confiado casi exclusivamente a los materiales. Las formas son discretas de dimensiones. Se ha querido hacer dominar cierta pequeñez reconfortante compatible con la comodidad. Aberturas reducidas en madera oscura no alteran el "tono" del conjunto. En Martí hay pocos escalones exteriores y son de diferente longitud, lo que da a la entrada cierto estrechamiento o "dificultad" intencional para acentuar que la casa es hacia adentro. Puede esto haber sido pensado o no, pero el observador quiere descubrir en detalles de ese tipo la expresión de un concepto de la vivienda como recogimiento; del espacio interno como totalmente interior, casi la sensación del hueco excavado en que se siente el efecto cercano de la materia mural, que por su fuerza y color se acerca sicológicamente y "encierra".

Todo lo dicho se percibe muy claramente en las casas de Juan M. Pérez. Allí se ha logrado ensamblar de tal modo las dos viviendas superpuestas, que el resultado es una especie de "nudo" arquitectónico con el color rojo dominando el conjunto, animado por el verde del jardín.

El modo de obtener efectos plásticos y notas de textura y color, es muy diferente en los trabajos

Stewart. Apartamentos. El ladrillo tosco elimina la exquisitez exterior, superada por la vitalidad.



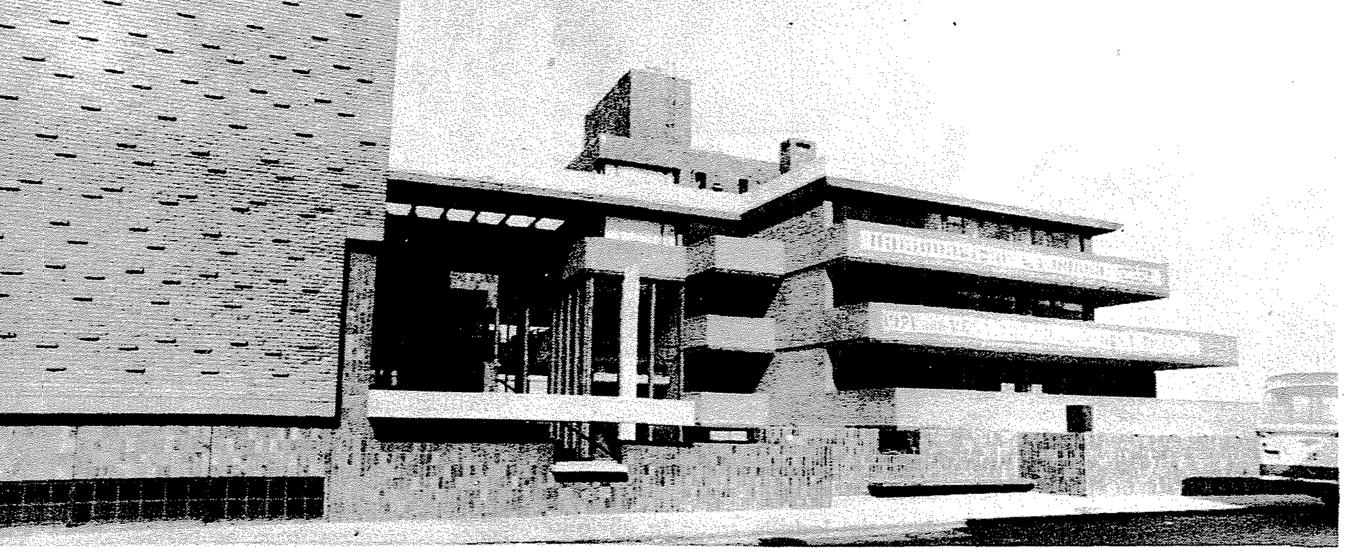


Dieste. Residencia. Espacios y rojo pleno del ladrillo crean la aliviada densidad que otras artes practican.

de Stewart Turenne. En las obras de Arana y Spallanzani el ladrillo está amorosamente tratado; pero Stewart le arranca al material, que es más rudo, notas completamente inusitadas. La superposición de nueve plantas es importante. Todo es viril y muy fuerte en sus cuatro edificios en la zona alrededor de Benito Blanco y Massini (1965-70). Parecen adaptados con buen criterio a nuestro clima. Hay combinación de maderas tratadas como simples tablones rústicos en algunas terrazas, con el ladrillo de campo dominante, que a veces penetra por las entradas de automóviles. El conjunto tiene unidad. La sensación es de sencillez, economía y adaptación a las circunstancias ambientales. Los cuatro edificios son semejantes. Sin embargo, todo ese atractivo aparato plástico es un efecto de fachada. Los interiores están revocados y pintados, pero es posible que Stewart encuentre alguna solución más acorde con los exteriores.

Eladio Dieste en el año 1960 hizo su casa propia en la calle Mar Antártico 1227; una extraña casa tan introvertida que desde fuera sólo se ve una masa roja que anuncia espacios profundos y una gran intimidad interior. Nada de

Serralta y Clemot. Colegio. Masa fuerte y roja, límite norte del edificio. Su entereza animada acerca esta obra al espíritu de lo "Concreto" y lo "Minimal" en algunas de sus orientaciones.



Lorente y otros. Asociación de Bancarios. Abierta y libre se prepara para el futuro e incluye lo aleatorio. Se deshace aquí la idea de que las partes de la arquitectura están en su lugar para siempre, aunque ello suponga pensar en la contradicción de "vidas detenidas".

decoración, como no sea el color natural de la materia; nada de aditamentos para levantar el tono general exterior de la masa, que es bajo y profundo, por las sombras que producen las primeras partes de la construcción, terrazas y entradas de vehículos detrás de las cuales se ven las bóvedas rojas. Este edificio verdaderamente original se une a los que venimos comentando, como tipo de arquitectura de ladrillo visto por fuera y por la faz interior de las bóvedas cerámicas. Muros encalados totalmente libres de decoración confieren a esta residencia una tremenda austeridad de comunicación plástica impactante.

El colegio La Mennais en la calle Otelo 1701, obra de Serralta, Clemot y Dieste (1959) es una construcción de gran volumen y de una sencillez de organización encomiable. La entrada actual, provisoria, está en un plano entero y denso de ladrillos, material usado, con el hormigón, en toda la obra por fuera y por dentro, aunque en el interior un alto zócalo resguarda la parte inferior de los muros encalados. La larga fachada al norte tiene sus vidrieras protegidas por profundos balcones. La superficie del muro al sur tiene una gran faja de ventanas. En estas fachadas laterales se establece, en ambas de diferente modo, un juego entre la transparencia del vidrio y la opacidad del material rojo que da una serena y armoniosa dialéctica y ayuda a crear zonas diferentes con ordenamientos semejantes. El colegio La Mennais está situado dentro de los cambios del 55, en una posición que mantiene elementos y valores del racionalismo y al mismo tiempo busca mejorar la arquitectura con recursos nuevos.

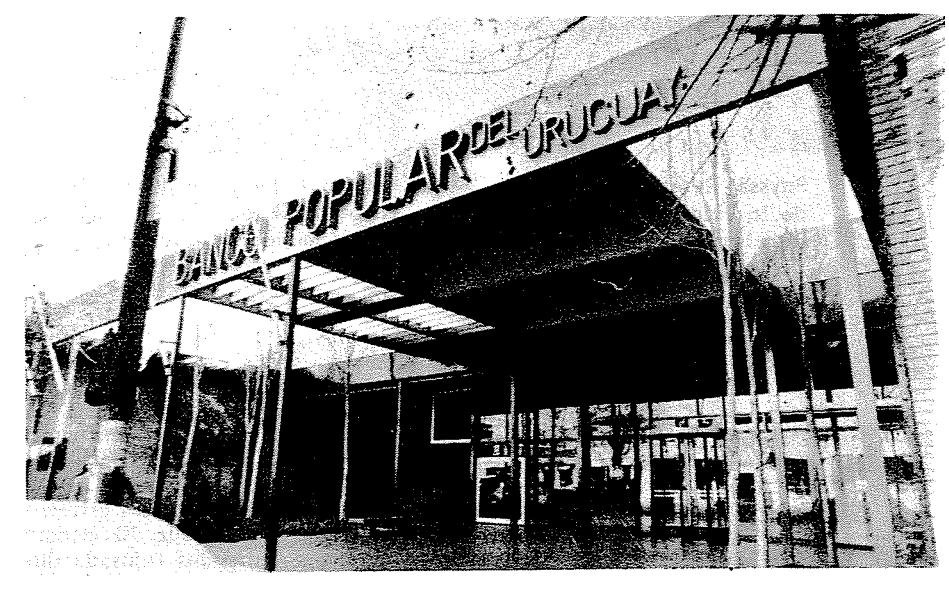
Lorente Escudero, Lorente Mourelle y Lussich realizaron entre 1966 y 1968 el edificio para la Asociación de Bancarios en Reconquista e Ituzaingó. Un caso muy peculiar de arquitectura. El primero de los autores citados tiene una gran obra realizada en la cual hay que destacar el bloque de los edificios en que están los cines Plaza y Central. Sus trabajos anteriores siguen una línea que no se afilia a ninguna corriente determinada y que se sostiene sobre la base de una personalidad muy firme. Pero seguramente su sensibilidad demostrada en obras anteriores y el influjo de sus asociados más jóvenes, determinó una ruptura importante con su camino anterior.

La Asociación de Bancarios no es sólo un edificio realizado en ladrillo visible; es mucho más. Hay algo profundamente nuevo: un juego entre grandes terrazas rojas y

los hondos espacios que determinan; tan hondos que desde la rambla no dejan ver las vidrieras. La curva horizontal destierra a la recta. El prisma racionalista se ausenta. las terrazas salen más, cuanto más bajas están. Las vidrieras ya no son aquel vibrar al sol: por el contrario, se esconden. Desde adentro, en cambio, la vista se encauza entre planos. No se "devora" el paisaje sino que se le enmarca, se le reduce y se le coloca a escala humana. El edificio tiene una filiación hacia el pasado "wrightiano" y un empuje hacia el futuro de mucho mayor entidad y dinamismo. Los vastos espacios interiores son ámbitos protegidos. Pero por las vidrieras sale la mirada hacia todos lados, a una lejana conquista de horizontes. Es denso y se sitúa, como una obra de calidad, entre los que se pueden calificar de arquitectura abierta. Allí no hay prismas ni medidas reguladas: hay intuición y un deseo 1970 de dar la obra "que se va haciendo" mientras se recorre.

En la calle Durazno 2088 hay una vivienda de ocho metros de frente, unos pocos escalones y un techo saliente convexo, que corona el conjunto y limita el plano en que se inscriben una ancha puerta de entrada y una ventana amplia. Es la residencia propia de Rodríguez Orozco, terminada hacia 1970. La vivienda, con mucho uso del ladrillo a la vista o encalado, y la sucesión y tamaño de sus locales bien adaptados a la comodidad del núcleo familiar, produce una sensación tan cálida como sencilla. Una vidriera amplia abre el lugar de estar hacia el patio posterior en donde se han acomodado plantas, un parrillero, una escalera para una azotea baja, y una pérgola de madera que cierra subjetivamente una parte del espacio, para dar la sensación de un límite. Técnicamente el arquitecto resolvió el problema de la azotea haciendo una especie de cubeta de toda la dimensión necesaria, bien impermeabilizada y con agua permanente. Aquí el ladrillo es importante, y mucho: pero la casa está llena de otros recursos de la vanguardia arquitectónica libre. Rodríguez Orozco ha construido sin atenerse a formas estrictas ni a fórmulas. Es una arquitectura de solución sencilla, en la que se han introducido todos los motivos de agrado recogido y cálido de proporción, de ambiente y de luz. El ladrillo dejado a la vista es más que un material expresivo. Supone una concepción nueva de la arquitectura en su plenitud: función y plástica. Dentro de lo que hemos llamado la revolución del 55, quebrado el proceso del funcionalismo racional estricto, otros materiales salieron al mercado de la invención arqui-

Payssé y otros. Banco. El Banco como fortaleza suntuosa no existe más. Huecos y transparencias lo acercan al tono liviano que busca cierta escultura actual.





Payssé. Residencia. Refugio; "nudo" espacial que construcción y naturaleza crean para la complejidad de la vida en una familia de hoy. Símbolo. El ladrillo, la cal, el color discreto y la variedad vegetal rescatan para la vivienda una paz que el mundo exterior niega.

tectónica, como el hormigón, por ejemplo, o los plásticos en países tecnificados.

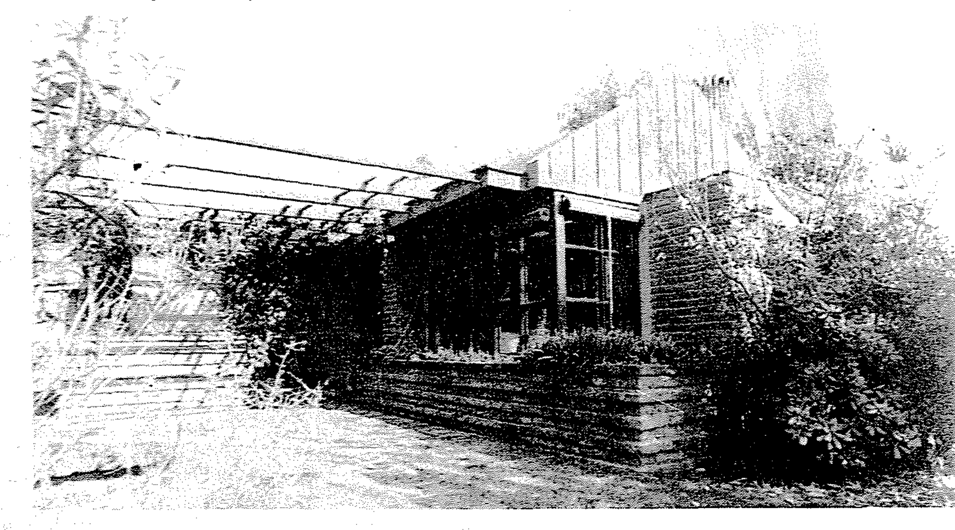
Payssé, Estable, Harispe, Dieste y Montañés construyeron en 1963, en General Flores 2381 una sucursal del Banco Popular que responde a una concepción totalmente liberada de esquemas. Todo consiste en un gran salón rectangular de una cuadra de largo, ocupado por mostradores y escritorios entre vidrios. Por encima de ese ámbito enorme "flota" una bóveda armada de ladrillo, con una superficie técnicamente modelada y con el control de un buen sentido plástico, en la cual fajas estrechas dejan penetrar la luz. El visitante se mueve entre dos rojos de diferente calidad y textura: el piso y las bóvedas. Todo el resto es blanco, a la cal. El espacio se siente como objeto; tiene una expresividad propia y muy singular y el ritmo insistente de las bóvedas más las fajas de iluminación lo cierran sin "peso". Una pérgola muy abierta y bien integrada al edificio por la que atraviesan árboles, limita por arriba el retiro previo.

La apacible residencia propia de Payssé Reyes, que proyectó en 1953, está en Santander 1725. El edificio es de medianas dimensiones pero mediante el hábil y ajustado sistema de una celosía horizontal, movible y de madera, colocada a la altura del techo de la segunda planta, se ha logrado crear frente a la parte de recepción de la casa un ambiente que participa en distinta medida, según se desee, de lo interior y de lo exterior. La altura de este techo, ligero y transparente en las horas de buen tiempo, crea un primer juego de formas: la doble altura contra la simple altura de las dos plantas que acusan sus ventanas. Pero esta organización arquitectónica es más naturaleza que construcción. La alta celosía se tiende hacia adelante creando en la realidad material y en la impresión sicológica un patio que precede, liviano y atrayente, al espacio de recepción. La casa está discretamente abierta al exterior por ventanas que alcanzan apenas al 20 % de la superficie de los muros. Intimidad, recogimiento, abrigo. El estudio del arquitecto y de sus hijos está situado en un nivel tercero, y no es demasiado grande, de modo que hay un remanente de techo de la segunda planta, engramillado. Por todas las circunstancias que rodean la composición, la naturaleza está siempre presente en la vivienda de Payssé. Toda la construcción es de ladrillo a la vista en el exterior y en los lugares de recepción también por dentro; pero aquí la textura del ladrillo se siente por debajo de una capa de pintura de cal. El piso del salón living-comedor está constituido por una alfombra total. En la zona del patio hay un mural de Alpuy, en la azotea otro de Studer y un tapiz con boceto de Augusto Torres en el living.

Es preciso insistir en algunos puntos fundamentales. No queda aquí nada de crudo racionalismo; no hay esas enormes vidrieras que aparecen en zonas de alto nivel de la ciudad; hay en cambio el deseo de hacer una dialéctica arquitectónica entre lo cerrado y lo abierto, lo íntimo y lo que se ostenta. En general predomina un tono romántico, con cierta cercanía al espíritu de Wright. Lo orgánico, como concepto puro y no como lo ha definido ambiguamente el propio creador de la palabra, se siente en el fluir de los espacios internos y externos; en la ligazón íntima entre la arquitectura y el jardín, que también es arquitectura. Lo orgánico se nota además en ese nacer de las cosas enteras, que se gestan por el mecanismo de la intuición.

Perla Estable realizó en 1967 dos casas superpuestas, en la calle Pilcomayo 5285. Corresponden al plan A. I. D. administrado por el Banco Hipotecario, que limita mucho las libertades en cuanto a medida y ma-

Lorente. Vivienda. Su rudeza cálida la incorpora al arte que elude la materia imperecedera. Hay un tono de intimidad en contraste significativo con la tónica de nuestro tiempo. La madera expresa la "corta duración" y el tiempo como constante fluir.

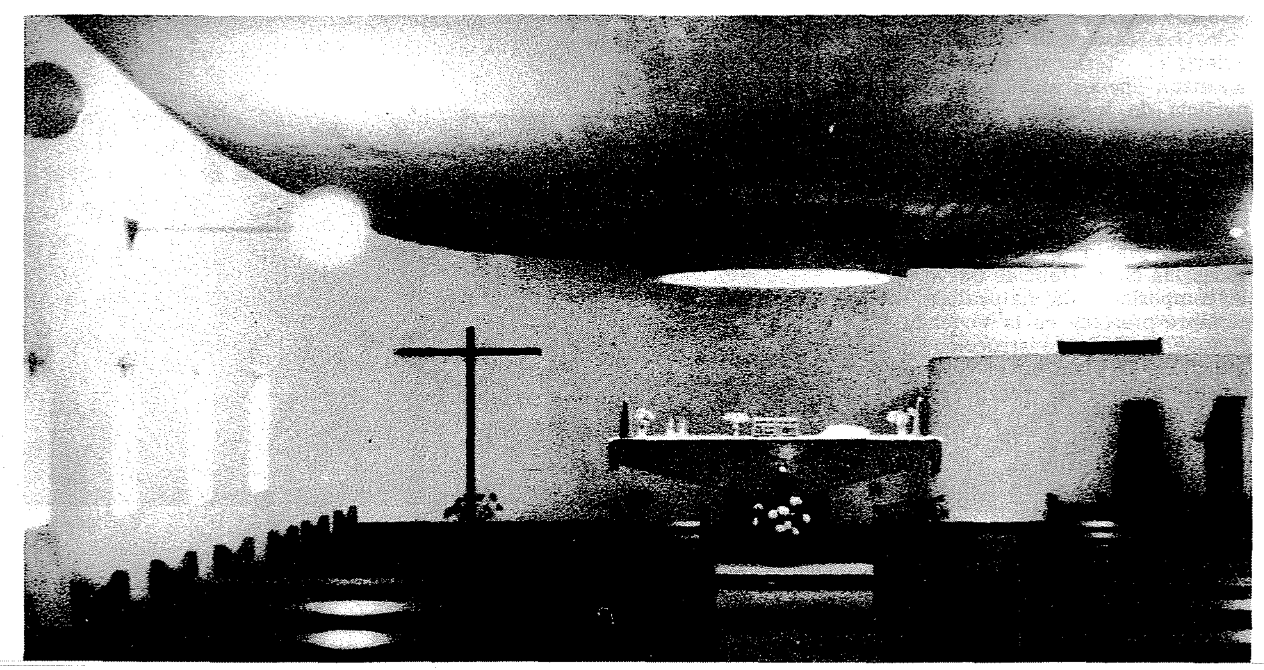


teriales. Lo peculiar de estas viviendas es que se integran de una manera cabal y completa al sistema de la construcción con materiales nacionales que el plan impone: ladrillos, vidrios, madera, pisos. Todo es modesto desde el exterior. Un espacio al frente parcialmente plantado se acompaña por una entrada para vehículos pavimentada con ladrillos. De tal modo, el ladrillo y las discretas aberturas de fachada, son los únicos elementos que la casa ostenta y con los cuales se ha obtenido un efecto de pureza formal y de una monocromía decidida. Los muros exteriores son dobles y quedan a la vista aun en el interior y los techos de hormigón no tienen más que una pintura de portland para regularizar la tonalidad.

Estas pequeñas casas son un buen ejemplo de la orientación hacia las formas adecuadas al clima, y a las posibilidades económicas del país.

En la calle Máximo Tajes 6366, Lorente Mourelle hizo su vivienda propia en el año 1966. Pertenece el autor al grupo de arquitectos de la generación renovadora y llena de inquietud que se empeña en conquistar la libertad para tónico de la imaginación. Su casa es un refugio. No hay vidrieras; por el contrario, algunas ventanas son inusualmente pequeñas. La sensación que se recibe frente a esta vivienda aislada, en medio de la naturaleza que se le acerca y la esconde, es la de un espacio conformado para dejar el mundo afuera cuando se entra. Niveles, rincones y un aprovechamiento extremo del espacio, producen la sensación acogedora de lo modesto y de lo que está ordenado para la familia y los amigos. Todo, por dentro y por fuera, tiene una tosquedad intencionada y una calidad sin estudiados refinamientos formales. La estufa prevalece en el living por su posición. Por fuera hay ladrillo visto, madera y un cilindro áspero y bárbaro de gran efecto para llevar al extremo su rudeza general. Esta residencia se integra en la arquitectura de la nueva revolución.

Petit de la Villeon. Capilla. Como en su vivienda, el blanco puro resbala sobre la superficie rugosa y quiebra toda solemnidad, como hace el mejor arte de hoy. La sencillez es atributo de la nueva Iglesia.

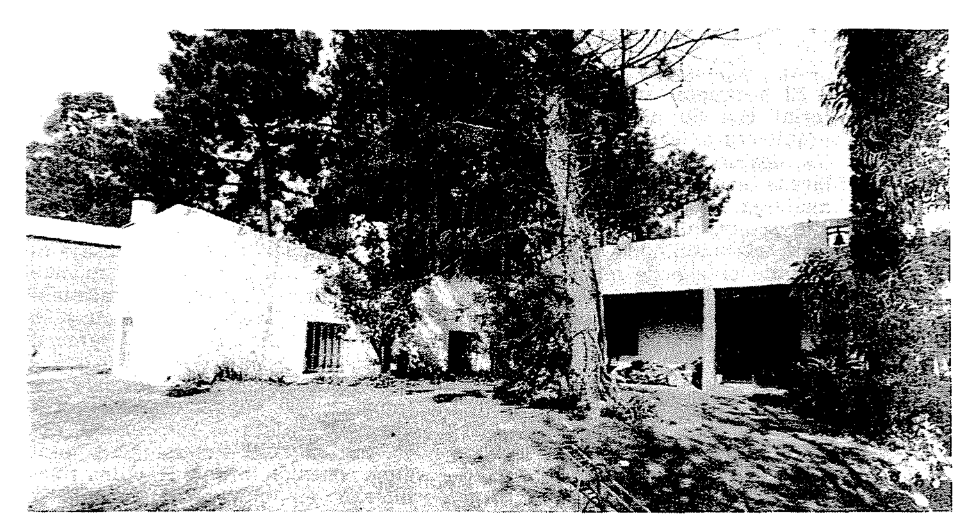


Hemos tratado en las últimas páginas de una de las modalidades expresivas más interesantes de la arquitectura que se está ensayando en el país. Veamos otros grupos de construcciones que responden a puntos de vista similares en lo profundo, aunque se traduzca en formas y aspectos muy diferentes.

La arquitectura de ladrillo exige una mano de obra muy cuidadosa y algunas precauciones imprescindibles como el doble muro exterior, que es caro. En cambio en una construcción puede evitarse en buena parte la pulcritud de la mano de obra siempre que los muros sean revocados e impermeabilizados. Pero el revoque de cal liso no tiene vibración de por sí.

Arquitectos jóvenes resolvieron apelar a la rusticidad de los revoques, cuanto más espontánea y natural mejor, para luego agregarle calidad con el tono peculiar del blanco de cal.

Petit de la Villeon realizó en el año 1962 su casa propia en M. Tajes 7504. Construcción simple, sin coordinaciones de volúmenes pequeños: apenas una gran forma dominante con otra adosada y más reducida, de techo curvo, que se proyecta hacia el frente, y una terraza sostenida con gruesos troncos. Los muros exteriores e interiores están tratados con la misma rusticidad de revoque que los externos, y toda la atracción de lo interior radica en la simplicidad del espacio, animada por el color de los pisos, el blanco de las paredes y la calidad de los muebles, tapices y objetos, seleccionados con un sentido seguro del ajuste armónico entre las diferentes cosas. Una estufa central completa el ambiente.



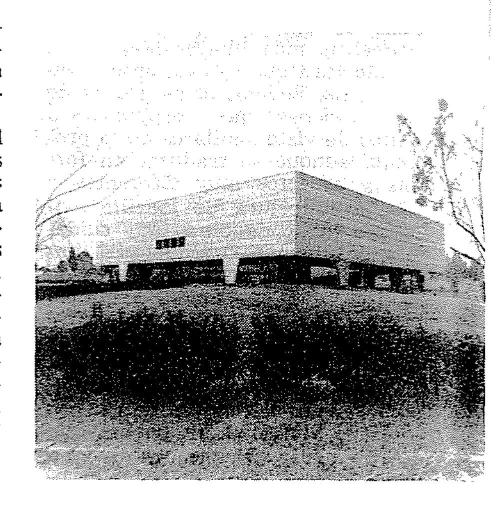
Petit de la Villeon. Residencia. Volúmenes enteros se adosan sin violencia. — Blanco puro por fuera y por dentro. El "objeto" seleccionado enriquece el tono de la vida. Por sus contrastes, se entronca con corrientes de arte muy libres.

En la Capilla para las Hermanas Dominicas (1963) en la calle Saint-Bois 5048, el problema era más importante pero el arquitecto ha logrado poner en evidencia, con más ajuste y con un trabajo un poco más cuidadoso, las posibilidades de los recursos con que actúa. Una capilla es un tema arquitectónico difícil, porque implica crear un ámbito con resonancias espirituales. Allí el público se ubica en bancos cuyo conjunto forma una L que contiene el altar frente a los dos brazos. Petit resolvió su problema de composición modernizando lo que podría ser una iglesia de aldea. Hace dominar francamente la entrada principal y las bancadas que se orientan hacia el frente del altar; y ese altar es de una impecable austeridad, animado por la luz natural concentrada que viene de arriba. El color es blanco por fuera y por dentro; el piso es rojo y una serie de huecos pequeños brilla sobre los lados con el colorido de sus vitrales. Exteriormente, en lo que corresponde al brazo menor de la L, hay un pórtico blanco que confiere al conjunto el carácter de una forma abierta. El techo de hormigón a la vista tiene fuertes desagües del mismo material, que vierten en una pileta también de hormigón. La luz acaricia las formas sin ángulos ni durezas ortogonales del exterior.

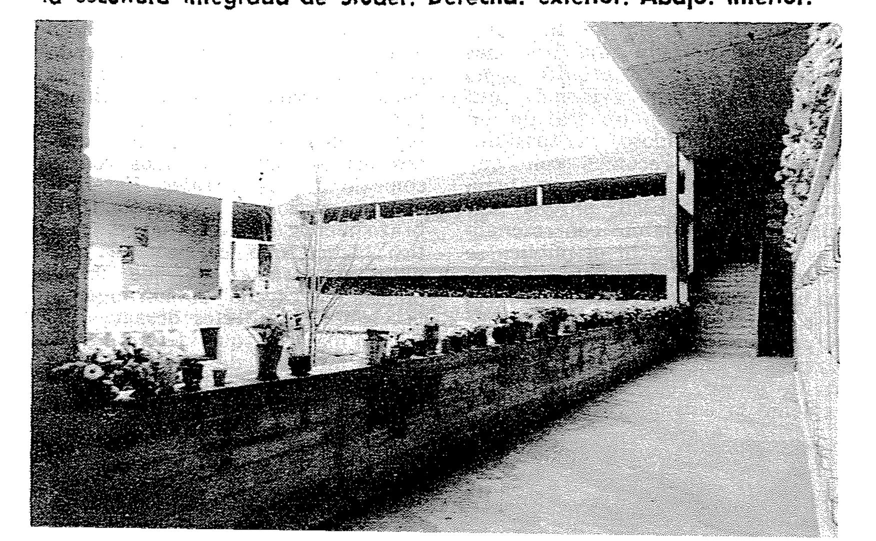
El hormigón armado es un material con 80 años de uso en la arquitectura. Fue uno de los tantos descubrimientos que luego de largas experiencias llegaron a la madurez hacia 1900. A pesar de que se trata de un material de fácil adaptabilidad formal y que permite el uso de muchos elementos nacionales, en nuestro medio no se ha sacado pleno partido todavía de sus posibilidades plásticas.

La obra más completa, pensada para el hormigón y realizada en él, que existe en nuestra ciudad es el Urnario Municipal del arquitecto Bayardo (1961). Es una construcción aislada en el cementerio del Norte; un prisma firme, sin concesiones a lo amable, pero nada hostil. Está levantado del suelo por unos apoyos de forma trapezoidal y tiene apenas alguna estrecha abertura horizontal compuesta por una serie de pequeños cuadrados.

Es el reino de la arista viva; del ángulo recto, del color gris, de las grandes superficies cuyo mensaje es el de que allí todo lo que importa está adentro. Un patio central plantado aligera la forma y los accesos mueven las direcciones del camino. Fuera de eso, todo es ortogonalidad. La arquitectura se recorta netamente; se separa de la tierra cuya naturaleza le es próxima, pero con la cual no establece ninguna conexión íntima. Hay una zona interior en que el implacable y total hormigón del conjunto arquitectónico adquiere formas geométricas decorativas, obra del escultor Studer.



Bayardo. Urnario. El hormigón usualmente escondido bajo otros materiales se libera. Su mensaje de fuerza puede atenuarse o no por el tratamiento que reciba. Lo funerario impone una austeridad que refina la escultura integrada de Studer. Derecha: exterior. Abajo: interior.

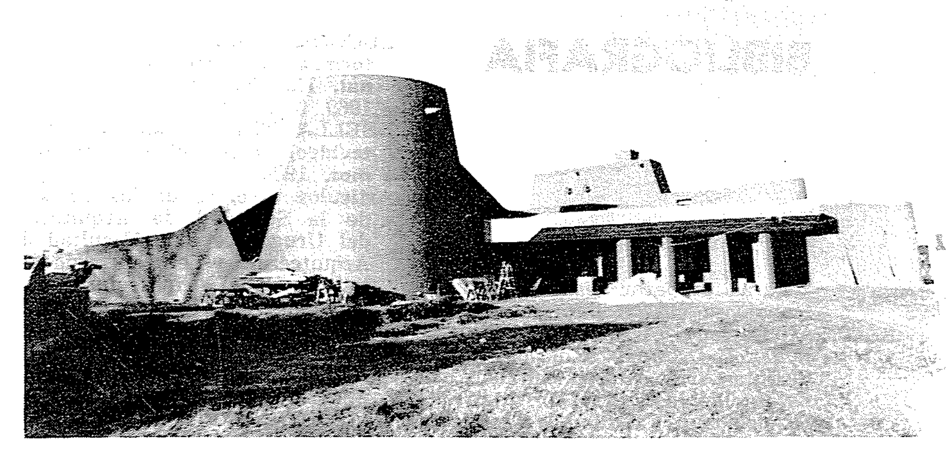


El Urnario revela otra dirección más para los arquitectos de la revolución del 55, y es interesante observar que las tres que venimos señalando responden a un mismo objetivo al que se llega por diferentes sendas.

LA FORMA SE LIBERA

Desde siempre la arquitectura se valió como estructura técnica de apoyos verticales, piezas horizontales enlazando los apoyos en lo alto y arcos de las más variadas formas. Por mucha unidad que alcanzaran los conjuntos, traducidos a plástica, resultaban siempre las más diversas combinaciones de verticales, horizontales y curvas conocidas y muy reiteradas.

En el siglo XIX las estructuras de hierro comenzaron a dar flexibilidad a la arquitectura. Hacia el 1900 el hormigón armado aportó una plasticidad que se hizo presente en forma prometedora en los hangares parabólicos de Orly por Freyssinet y en la cúpula del auditorio de Breslau, por Berg (1913). Quedaban planteadas las increíbles posibilidades del hormigón. Faltaba, simplemente, que el cálculo y la imaginación técnica se desarrollaran, y eso ocurrió en las últimas décadas a partir del italiano Nervi y del español Candela. Sobre ciertas posibilidades que el talento de estos constructores y de otros mostró, se fue desarrollando una nueva capacidad inventiva arquitectónica que dialécticamente con los progresos técnicos marchó con rapidez. Viera o Dieste en nuestro país desempeñaron un papel protagónico.



Cravotto y otros. Comedor. El "ser" del arte de hoy es la experiencia. La arquitectura también se inserta en un mundo de formas inéditas.

La fantasía se liberó. En 1960 Conrads y Sperlich publicaron un libro titulado "Architecture Fantastique" en el que se recogen asombrosas formas que corresponden a todo el siglo XX. En el Japón se produjeron extraños casos de inventiva arquitectónica. En Montevideo el Comedor Universitario, obra de Cravotto y un grupo de sus alumnos (1966) se levanta, aún inconcluso, en la parte sur del terreno que ocupa el Hospital de Clínicas, y debe ser incluido en estas búsquedas. Cravotto logró allí realizar un edificio de formas inéditas. Curvas y rectas establecen un juego plástico cuyo sentido no se aprehende muy bien en el primer enfrentamiento, y la razón parece impotente para internarse en esas extrañas superficies. Pero el comentario de este edificio interesa precisamente por esa "incomprensión" a que nos referimos ya. Representa en la arquitectura nacional una versión novísima de la ruptura del arte de nuestro tiempo con la claridad ordenadora, con la fácil comprensión nacional, con el sistema angular y rectilíneo y con otras tradiciones en arquitectura. La construcción se abre hacia un punto y se cierra decididamente hacia otros. Todo sugiere que la vida está adentro, aunque se comuniquen visualmente los espacios por ventanas que integran, pero no dominan, el conjunto. De las movidas superficies emergen dos enormes bloques con chimeneas como para comandar la totalidad; pero ésta se impone porque las complejidades de la masa son el elemento imantado para la atención. Obras de arte de Muresanu intentan enriquecer la arquitectura.

Para el final hemos dejado citar el hermoso color rojo del ladrillo, bien colocado, que reviste los volúmenes. Y es la nota sana, juvenil y sencilla que resbala sobre las formas.

Hemos omitido, reservándolo para otra oportunidad que conceda mayor amplitud, el gran problema de la arquitectura de interés social y la arquitectura de origen popular, "esas desconocidas" que sin embargo sería, verdaderamente, un acto de ineludible cultura arquitectónica conocer.

BIBLIOGRAFIA

Para preparar este brevísimo trabajo se usaron informaciones y explicaciones proporcionadas por numerosas revistas dedicadas a las distintas artes y gran cantidad de datos obtenidos en el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura. También se recurrió a arquitectos, constructores y propietarios de las obras citadas y aun a amigos bien informados, en algún caso.

Citar aquí todo el material de libros consultados para ciertos aspectos del tema resultaría excesivo. A veces se trata sólo de referencias a breves pasajes de obras dedicadas a otras materias. Lo que se da, pues, en segundo término como "Información Complementaria" constituye apenas una guía para quien desee llegar un poco más adentro en la materia general.

Revista Summa, de arquitectura, tecnología y diseño, Nº 12, julio 1970. Buenos Aires. Trabajo de Rafael Lorente Mourelle y Ramiro Bascans titulado: **"Uruguay: panorama de su arquitectura contemporánea"**. En el mismo número, artículo de Mariano Arana sobre: **"Aproximación a la obra de Julio Vilamajó"**.

GIURIA, Juan — **La arquitectura en el Uruguay** (tomo II; 1830-1900.) Imp. Universal 1958, Montevideo.

LUCCHINI, Aurelio — **Ideas y formas de la arquitectura nacional.** Ed. Nuestra Tierra, N 6. 1969. Montevideo.

ABELLA TRÍAS, Julio C., **Montevideo, la ciudad en que vivimos.** 1960.

Artículos diversos de las revistas de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, de la Facultad de Arquitectura y del Centro de Estudiantes de Arquitectura. Ed. en Montevideo.

Información Complementaria:

CROUZET, Maurice — **Histoire Générale des Civilisations.** Tomo VII. P. U. F. 1957. París (Hay versión española.)

BRAILLE, Braudel et Philippe. — **Le monde actuel.** Ed. Belin. París 1963.

MARIL ALBERES, René — **La aventura intelectual del siglo XX.** Ed. Peuser, Buenos Aires, 1952.

ZUM FELDE, Alberto — **Proceso intelectual del Uruguay.** Ed. Claridad 1941. Montevideo.

FARAONE, Roque — **El Uruguay en que vivimos. 1900-1965.** Ed. Arca. Montevideo, 1965.

PARIS DE ODDONE, FARAONE y ODDONE — **Cronología comparada de la historia del Uruguay (1830-1945).** Ed. Univ. de la República. 1966.

BENEVOLO, Leonardo — **Storia della architettura moderna.** Ed. Laterza. Bari. 1960. (Hay versión española.)

CHAMPIGNEULLE ET ACHE — **L'architecture du XX siècle.** P. U. F. 1962. París .

RAYNAL, Maurice — **Peinture Moderne.** Ed. Skira. 1958. Ginebra.

PONENTE, Nello — **Tendences contemporaines.** Ed. Skira. 1960. París.

MULLER, Joseph-Émile — **L'art du XX siècle.** Ed. Larousse. 1967. París.

Read, Herbert — **Histoire de la peinture moderne.** Ed. Somogy, S. A. París 1960. (Hay versión española.)

DORFLES, Gillo — **Últimas tendencias del arte de hoy.** Nueva colec. Labor Nº 26. 1965. Barcelona.

DORFLES, Gillo — **Símbolo, comunicación y consumo.** Ed. Lumen. Barcelona, 1967.

CASSOU-ANSERMET — **Coloquios sobre el arte contemporáneo.** Ed. Guadarrama. 1958. Madrid.

ECO, Umberto — **Obra abierta.** Ed. Seix Barral S. A. Barcelona. 1965.

ECO, Umberto — **Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.** Ed. Lumen. Barcelona 1968.

RAGON, Michel — **Naissance d'un art nouveau.** Ed. Albin Michel. París. 1963.

MILLAS, Jorge — **El desafío espiritual de la sociedad de masas.** Ed. Univ. de Chile. Santiago. 1962.

MC MULLEN, Roy — **Arte, prosperidad, alienación.** Ed. Monte-Avila. 1969. Caracas.

PAYSSÉ REYES, Mario — **¿Dónde estamos en Arquitectura?** Montevideo. 1968.

ARGUL, José Pedro — **Pintura y escultura del Uruguay.** Barreiro y Ramos. 1966. Montevideo.

GARCÍA ESTEBAN, Fernando — **Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte.** Universidad/Publicaciones 1970.

Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad — **Una experiencia educacional.** 1970. Montevideo.

Editor Director: DANIEL ALJANATI. Editores Asociados: MARIO BENEDETTO y WALTER PERDOMO. Director Coordinador: JULIO ROSSIELLO. Secretario Gráfico: HORACIO AÑON. Fotografía: AMILCAR M. PERSICHETTI.

Impreso en Uruguay. Printed in Uruguay. Hecho el depósito de ley. Impreso en Impresora Rex S. A. calle Gaboto 1525, Montevideo. Agosto de 1971. Comisión del Papel: Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349.

Precio de venta al público, sujeto a modificación de acuerdo a la ley Nº 13.720 del 16 de diciembre de 1968 (COPRIN) $ 240.00.